



Geschichte des Clavierspiels

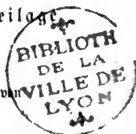
und der

Clavierliteratur

von

C. F. Weitzmann.

Mit einer Musikbeilage



enthaltend Compositionen von

Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini, F. Durante, D. Scarlatti, D. Paradies, W. Bird, O. Gibbons, H. Purcell, H. d'Anglebert, F. Couperin, J. Froberger, G. Muffat, Schobert, C. P. E. Bach und J. Ch. Bach.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung.
1863.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Seiner Hoheit

dem Fürsten

Friedrich Wilhelm Constantin

zu Hohenzollern-Hechingen, Burggrafen zu Nürnberg,
Herzoge von Sagan P. P.

dem allverehrten Freunde und Beschützer deutscher Tonkunst

ehrfurchtsvoll gewidmet

vom

Verfasser.

Inhalt.

Seite

Vorwort und Einleitung XI

Clavichord, Clavicimbel und Fortepiano. Orgel- und Clavierspiel. Tonumfang und Stimmung der älteren Claviere. Die gleichschwebende Temperatur. Aelteste Contrapunktproben. Partituren. Generalbaß. Deutsche und italienische Tabulatur.

Aeltere Geschichte.

Das Clavichord.

I. Der strenge contrapunktische Orgelstyl und der freiere Clavierstyl.

Die ältere italienische Clavierschule 3

Venedig. Berühmte Orgelspieler seit dem 14. Jahrhundert. Francesco Landini, Francesco da Pésaro, Bernardo di Stefanino Murer. — Adrian Willaert (1527), Begründer der venetianischen Musikschule. Entwickelung des Instrumentalstyles. Fantasieen und Ricercari. — Girólamo Parabosco. Instrumenti da penna: Spinett, Virginal, Monacord. — Die chromatische Musik. Nicolò Vicentino, Cipriano da Rore, Gioseffo Zarlino. — Fantasie, Ricercari, Contrapunti. — Lösung der Instrumentalmusik aus den Fesseln der Diatonik. Claudio Merulo da Correggio (Beilage), Annibale Padovano, Andrea und Giovanni Gabrieli. Toccata, Canzone, Sonata. — Orgel- und Clavierschule von P. Girolamo Diruta (1593). Der Fingersatz (1656). — Florenz. Basso continuo, Generalbaß. Lodovico Viadana. — Claviergemäß kunstvoller Tonsatz. — Rom. Girolamo Frescobaldi (Beilage) und sein Schüler J. J. Froberger. Bernardo Pasquini (Beilage) und sein Schüler F. Gasparini. Die freiere Toccata. Gleichschwebende Temperatur und die heutigen Dur- und Molltonarten. — Neapel. Alessandro Scarlatti und sein Schüler Francesco Durante (Beilage). Der bewegtere und glänzendere Claviersatz des Dominico Scarlatti (Beilage). Die Sonate in einem Satze mit den Grundzügen ihrer heutigen Form. — Claviersonaten in zwei Sätzen. Divertimenti. Albertischer Baß. Der zweistimmige Claviersatz. F. Durante, D. Alberti, P. D. Paradies (Beilage).

Seite

Die ältere englische Clavierschule 18

Thomas Tallis und sein Schüler William Bird, 1575 (Beilage). Queen Elizabeth's Virginal book. Giles, Farnaby, Dr. Bull. Fantasie, Pavane, Galliarde und Variationen. Orlando Gibbons (Beilage). Henry Purcell, 1683 (Beilage). Claviersonaten.

Die ältere französische Clavierschule 19

Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes. André Champion de Chambonnières (1650) und seine Eleven Hardelle, J. H. d'Anglebert (Beilage) und François Couperin „le Grand" (Beilage). Claviermethoden. Louis Marchand und Sebastian Bach (1717). J. P. Rameau und L. C. Daquin. Erweiterung der Wirkungsmittel des Clavieres.

Die ältere deutsche Clavierschule 24

Berühmte Organisten seit dem 15. Jahrhundert. Bernhard Murer (1445), Conrad Paulmann, Paul Hofhaimer. — Der ernstere deutsche Compositionsstyl. H. L. Haßler (1600), Ch. Erbach, H. Prätorius, A. Gumpelzhaimer, M. Franck, S. Scheidt. Der erste deutsche Claviervirtuose J. J. Froberger (Beilage). — Georg Muffat verpflanzt die französischen „Manieren" und Verzierungen nach Deutschland. — Die Tonarten der „neuen Musik." C. Matthäi, A. Werckmeister, J. Mattheson, Theoretiker. — Der Musikalienhandel im 17. Jahrhundert. — Die Glanzperiode der älteren deutschen Orgel- und Clavierschule. D. Buxtehude (1670), F. W. Zachau, G. F. Händel, J. Mattheson. Claviersuiten und galante Variationen. — Neuere Ausgaben älterer Clavierwerke. — Johann Sebastian Bach, Vollender der Kunst des Contrapunktes. J. A. Reincke und N. Bruhn. Sebastian Bach's Söhne: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach. Friedrich der Große und das Musikalische Opfer. Die Fortepiano's von G. Silbermann und C. E. Friederici. Sämmtliche Dur- und Molltonarten zum ersten Male benutzt im „Wohltemperirten Claviere." Sebastian Bach's Concerte, Sonaten, Suiten und Variationen. Die Fuge in ihrer Vollendung. Der Bach'sche Fingersatz.

II. Der freiere Clavierstyl.

Carl Philipp Emanuel Bach und seine Vorgänger 39

Die Lehre vom Accompagnement oder die Generalbaßlehre. J. P. Rameau. Ein weltlich gefälligerer Clavierstyl tritt an die Stelle des kirchlich ernsten Orgelstyles. Sonaten von J. Kuhnau und J. Mattheson, bestehend aus einem Satze bis zu acht Sätzen. — Musikalische Wochen- und Monatsblätter. — Kunstformen des 18. Jahrhunderts: Tänze, Suiten, Veränderungen, Salonstücke, Sonaten und Fugen. — Die Zweistimmigkeit der Claviersätze. — G. H. Stölzel's Enharmonische Claviersonate. — G. Benda. — Claviersonaten für vier Hände (1783 und 1784) von Ch. H. Müller und E. W. Wolf. — Reform des Clavierspiels und der Claviercompositionen durch C. Ph. Emanuel Bach (Beilage). Feststellung der Sonate in drei Sätzen. Das Rondo als selbständiges Tonstück. — Clavierspieler in Berlin: Ch. Nichelmann (1745), Carl Fasch, F. W. Marpurg, J. P. Kirnberger, W. Friedemann Bach und C. Ph. Emanuel Bach. Die Clavierwerke des Letzteren. Seine Clavierschule: Haltung der Hände, Fingersatz, Verzierungen und Manieren, Vortrag.

Seite

Lehre vom Accompagnement und freie Fantasie. — Aeltere deutsche Clavierschulen von F. A. Maichelbeck (1738), Marpurg, C. Ph. Em. Bach, G. S. Löhlein, J. S. Petri, G. F. Wolf, D. G. Türk und A. E. Müller (1804). — Duette für zwei Claviere oder zwei Fortepiano von J. G. Müthel (1771). Das Clavichord und „die neueren Fortepiano" (1787). C. Ph. Em. Bach's Schüler: J. W. Häßler, N. J. Hüllmandel und Johann Christian Bach (Beilage). Haupt- und Nebenthema in den Sonaten des Letzteren. Sonaten in zwei und in drei Sätzen. — J. J. Fux, Gottlieb Muffat (Beilage), G. Ch. Wagenseil und J. Wanhal in Wien.

Die älteren Tanzformen 55

Suiten, Partiten, Kammersonaten. Allemande, Corrente, Sarabande und Gigue. — Menuet, Gavotte, Bourée, Rigaudon, Passepied, Ciacona, Passacaglia, Pavane, Gagliarde, Romanesca, Passamezzo, Furia, Morisca, Saltarello.

Neuere Geschichte.

Das Fortepiano.

III. Der lyrische Claviersatz.

Joseph Haydn und Wolfgang Mozart 61

Zeugnisse über C. Ph. Em. Bach. — Wien. Joseph Haydn und sein Schüler Ignaz Pleyel. Der launig scherzende Styl. Das Menuet oder Scherzo. — Der klangschöne Claviersatz. Wolfgang Mozart wählt das Fortepiano statt des Clavichords zur Ausführung seiner Compositionen (1777). Schobert, J. G. Eckart und G. A. Stein. J. v. Beecke und Ch. F. D. Schubart. Abt Vogler, Abt Sterkel und Abt Gelinek. L. Kozeluch und J. W. Häßler. Variationen. Freie Phantasien. Mozart stellt ein Haupt- und ein Nebenthema in der Sonate fest und wird Schöpfer der neueren Clavierconcerte. Sonaten zu vier Händen von Mozart, Onslow, Hummel und Moscheles. Sonaten für Clavier und Violine. Mozart's Wettkampf mit Häßler und mit Clementi. Kühnere Harmonien und Modulationen. Wiener Clavierschule.

Muzio Clementi 78

Erweiterung der Wirkungsmittel des Virtuosen. J. Field, A. Klengel und L. Berger. Clementi's Studienwerk: Gradus ad Parnassum. Darin Canon und Fuge in freierem Claviersatze.

Zeitgenossen von Em. Bach, Haydn, Mozart und Clementi 81

Die Parasiten. D. Steibelt. Tongemälde, Schlachtstücke, Bacchanals. Die Fantasie mit Variationen. — J. L. Dussek und Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Reicherer, voller tönender Claviersatz. Die Sonate in vier Sätzen: Allegro, Adagio, Scherzo und Finale. — Joseph Wölfl. Die Virtuosität. — A. E. Müller. Clavier- und Fortepiano-Schule und Lehrwerke. — Wanhal, Kozeluch, Marie Therese Paradies und A. Eberl in Wien. — F. Kuhlau in Kopenhagen.

Seite

Clementi's Schüler 89

J. B. Cramer. Studien. — Ludwig Berger und seine Schüler C. W. Greulich, H. Dorn, W. Taubert, A. Löschhorn. — Felix Mendelssohn und C. Eckert. — A. A. Klengel. Die Kunst des Canons und Fugenwerke. — John Field. Das Nocturn. — Carl Mayer. Lehr- und Unterhaltungswerke.

Ein Schüler Mozart's 94

J. N. Hummel. Vollendung des lyrischen Claviersatzes. Die Phantasie, das Concert und die brillanten Rondo's. Pianoforteschule. — F. Hiller. Poetische Clavierstudien. — J. Benedict. R. Wilmers. E. Pauer. Historische Claviersoiréen. J. P. Pixis.

IV. Der dramatische Claviersatz.

Ludwig van Beethoven 98

Beethoven's Studien. Reform der Modulationslehre. Zusammentreffen mit Himmel, Wölfl und Steibelt. Entwickelung bedeutungsvoller musikalischer Gedanken aus einfachen Motiven. Ausbildung der Melodie. Steigerung der Ausdrucksmittel. Beethoven's Sonaten bilden eine dramatische Trilogie oder Tetralogie. — Ferdinand Ries. — Franz Schubert.

V. Der brillante Styl.

a) Deutschland und Italien 109

Willkür und Formlosigkeit. Rechtmäßigkeit und Gemeingültigkeit. Neue Richtungen. Carl Czerny. Pianoforteschule und Lehrwerke. Hintansetzung einer bestimmten Charakteristik in den „brillanten" Clavierstücken. Czerny's Eleven: Madame de Belleville-Oury, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Siegismund Thalberg. Spitze der Wiener Schule des virtuosen Clavierspiels. Concertfantasien, Salonstücke und Studien. — Parish-Alvars. — G. F. Pollini's Claviermethode und brillante Compositionen. A. Fumagalli.

Tomaschek, Dionys Weber und Proksch in Prag 115

Abt Vogler. Tomaschek's Eklogen und Rhapsodieen. Conservatorium der Musik. D. Weber und seine Schüler: C. M. v. Bocklet und S. Goldschmidt. — Tomaschek's Schüler: J. F. Kittl, J. Tedesco, J. Schulhof und A. Dreyschock. Virtuosität der linken Hand. Salonstücke und Tänze. — J. Proksch. L. Köhler. Lehrwerke und Methoden.

G. J. Vollweiler und A. Schmitt 118

C. Vollweiler. Etüden und Bravourstücke. Franz Liszt Prima vista Spiel. Aloys Schmitt und seine Zöglinge Jacob und G. A. Schmitt. Studien und Salonstücke.

Ignaz Moscheles 120

Bravourstücke und Studien geistig belebteren Inhaltes. Benutzung des Pedales. Größere Kraft und Mannigfaltigkeit des Anschlags. Seine Eleven Leopoldine Blahetka, H. Litolff, R. Radecke. Methode der Methoden von Moscheles und Fétis. — Moritz Hauptmann und Georg Onslow, Sonaten für Pianoforte und Violine.

Seite

Carl Maria von Weber 122

Concertstück. Weitere Ausbildung des lebendig dramatischen, brillanten Claviersatzes. — L. Böhner. — Die Hofcapellmeister C. G. Reißiger, H. Marschner und L. Spohr. Duo's, Trio's, Quartette und Quintette.

Felix Mendelssohn 125

Ansprechende, glanz- und kunstvolle Concert- und Salonstücke. Lieder ohne Worte. Seine Eleven: Fanny Hensel, J. J. Verhulst, W. Sterndale Bennet, C. Reinecke, C. Lührs.

Adolf Henselt 128

Neue Spielarten und Claviereffecte. Concertetüden. Clavierconcert.

b) Frankreich 129

Rameau und sein Schüler Balbastre. Schobert (Beilage) und Eckard. Flügel, Clavichord und Fortepiano. Begründung der neueren französischen Clavierschule durch C. Ph. Em. Bach's Schüler Hüllmandel. Das Conservatorium der Musik zu Paris eröffnet 1792. H. Jadin, Schüler Hüllmandel's, leitet den Clavierunterricht in demselben. L. E. Jadin schreibt Mélanges und Potpourri's. — L. Adam und seine Schüler. Regelung des Fingersatzes. L. B. Pradher (Pradère) und seine Schüler. — F. Kalkbrenner, Zögling des Conservatoriums. — Logier's Akademie. Der Chiroplast. — Moscheles und Kalkbrenner. Ausbildung der linken Hand. Salonstücke. — Henri Herz. Steigerung der Virtuosität. — Henri Bertini. Praktische Uebungen. — Henri Karr, Urheber musikalischer Fabrikarbeiten und seine Nachfolger F. Hünten, H. Rosellen u. v. A. — Norbert Burgmüller. — Die Virtuosen A. v. Kontski und E. Prudent. — K. Wehle und W. Krüger. Ansprechende Salonstücke.

VI. Der romantische Styl.

Friedrich Franz Chopin 139

Hochpoetische, ergreifende Compositionen neuen Inhalts. Concerte und Sonaten. Präludien, Etüden und Nocturno's. Polonaisen und Mazurken. Haupt der romantischen Tonkunst.

Robert Schumann 142

Kräftige Vertheidigung der frisch aufkeimenden musikalischen Poesieen und Kampf gegen das Philisterthum. Bereicherung der Harmonik und der Metrik. Clara Wieck. Schroffe Contraste. Die neu-romantische Musik. Schumannianer, neu-deutsche Schule und classische Partei. C. Ritter, W. Bargiel, T. Kirchner, G. Flügel. Johannes Brahms.

Zeitgenossen von Mendelssohn, Chopin und Schumann 149

Stephan Heller. J. Rosenhain und L. Lacombe. Anmuthig melodische und interessante Etüden und Salonstücke. — Anton Rubinstein, höchst bedeutender Virtuose und vollkommen durchgebildeter Tonsetzer.

Die Conservatorien der Musik zu Berlin, Köln, Leipzig und Stuttgart. — Clavierspieler und Tonsetzer in Berlin, Leipzig, Dresden u. s. f. Reisende Virtuosen. Tonkünstler in Brüssel, London, Manchester, Kopenhagen, Stockholm, Petersburg, Moskau und Warschau; in New-York, Boston, New-Orleans und in Cairo.

Seite

Franz Liszt 154

Rückschau. Revolution des Clavierspiels, der Clavierliteratur und des Clavierbaues. Die Programm-Musik. Paganini's Einfluß. Liszt's tiefempfundene Originalcompositionen und phantastische Etüden. Ruhmvolle Kunstreisen und Blüthe der Weimaraner Schule. Glänzende Concertcompositionen und Fantasieen. Années de pélerinage. Sonate, Transscriptionen und großartige Pianoforteconcerte. Rhapsodies hongroises. Reform der Handhaltung und des Fingersatzes. Fülle neuer Claviereffecte. Wunderbare Vorträge. Vollendung des durchgeistigten Virtuosenthums.

Liszt's Schüler und Zeitgenossen 165

Hans von Bülow und Carl Tausig. Hans von Bronsart und seine Gemahlin. Dionys Pruckner, Franz Bendel, Franz Kroll und Rudolf Hasert. Das Ehepaar Pflughaupt, Sara Magnus, Aline Hundt und Marie Gärtner. S. Jadassohn, C. Klindworth und W. Mason.

Ch. V. Alkan. Romantisch bizarre Compositionen in phantastischen und großartigen Formen. — C. A. Franck, R. Volkmann und G. P. K. Grädener. Trio's und anziehende Salonstücke.

Joachim Raff und Hans von Bülow 168

Raff's reiche Erfindungskraft und gewählte Kunstformen. Frühlingsboten. Suiten. Concert- und Salonstücke. Clavierstücke für kleine Hände. Große Sonaten für Clavier und Violine. H. v. Bülow's lebenvolle Interpretationen der Meisterwerke der Vergangenheit und Gegenwart. Unfehlbares Gedächtniß und Lösung der höchsten Aufgaben in schärfster Auffassung und vollendeter Schönheit. — Erfüllung des Berufs der Romantiker und Beginn der Epoche der Eklektiker.

Claviercompositionen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts 173

C. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini, F. Durante, D. Scarlatti und P. D. Paradies. — W. Bird, O. Gibbons und H. Purcell. — J. H. d'Anglebert und F. Couperin. — J. J. Froberger, G. Muffat, Schobert, C. Ph. Em. Bach und J. Ch. Bach.

Spielmanieren und Verzierungen 233

Deren Bezeichnung und Ausführung nach den Angaben älterer Autoren.

Alphabetisches Register 237

Vorwort und Einleitung.

Dem denkenden Clavierspieler, welcher nicht farblos und einseitig in seinen Compositionen und Vorträgen erscheinen will, muß die Nothwendigkeit einleuchten, sich nicht nur mit den bedeutenderen Erzeugnissen der Gegenwart, sondern auch mit den hervorragenden Werken der älteren Literatur seiner Kunst vertraut zu machen. Es hat aber bisher an einer übersichtlichen historischen Darstellung gefehlt, welche das ganze Gebiet der Clavierliteratur umfaßte und zugleich die Namen derjenigen Meister ins Gedächtniß riefe, deren Thätigkeit wir die Vervollkommnung und Erweiterung unserer Kunst verdanken. Diese fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewidmeten Werken auszufüllen, ist der Zweck der vorliegenden Schrift.

Ueber die Anordnung und Gruppirung des Inhaltes dieser Blätter glaubt der Verfasser seinen geehrten Lesern folgenden Aufschluß geben zu müssen. Mit dem Verschwinden der älteren Gattungen von Clavieren: des **Clavichordes** (Monocordo, Clavecin, Clavier im eigentlichen Sinne), dessen schüchtern erbebende Töne durch Metallstifte oder andere Tangenten hervorgerufen wurden, welche die Saiten desselben beim Niederdrücken der Tasten berührten und in Schwingung setzten, sowie des rauschenden **Clavicimbels**, Kielflügels, Virginals und Spinets (Stromenti da penna, Espinets), deren Saiten durch Federkiele angerissen wurden,

schließt die ältere Geschichte des Clavierspiels, und der Verfasser hielt es für zweckmäßig, die früheren Schulen in Italien, England, Frankreich und Deutschland nach einander bis zu diesem Zeitpunkt hin zu verfolgen. Mit der Herrschaft des **Pianoforte's**, dessen leise oder kraftvoll an die Saiten schlagende Hämmer die verschiedensten Klangschattirungen zuließen, und nach und nach die mannigfaltigsten Spielarten und Ausdrucksmittel hervorriefen, beginnt die neuere Geschichte des Clavierspiels. Hier aber treten die schöpferischen Meister in so kurzen Zeiträumen nach einander auf, daß der Verfasser die Wirksamkeit eines jeden einzelnen auch noch in seinen Schülern und Nachfolgern aufweisen zu müssen glaubte, bevor er zu dessen in anderer Weise bedeutsamen Zeitgenossen überzugehen Gelegenheit nahm, wobei er jedoch das einflußreiche Zusammentreffen berühmter Tonkünstler und Kunstrivalen niemals außer Acht gelassen hat.

Die früheste Geschichte des Clavierspiels geht mit der des Orgelspiels Hand in Hand, und erst seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts werden zuweilen auch die Claviervorträge namhafter Organisten besonders hervorgehoben. Die Claviere fanden sich um diese Zeit schon in den erwähnten beiden Hauptgattungen vor; ihre Töne nahmen in chromatischer Folge einen **Umfang** von drei Octaven: $A — \overline{\overline{\overline{a}}}$, zuweilen auch schon von vier Octaven: $F — \overline{\overline{\overline{f}}}$ ein, und wurden, wie bei den unserigen, durch weiße Unter- und schwarze Obertasten angegeben.[1] Die **Stimmung** der Claviere war schon damals auf eine Weise temperirt, daß die bis gegen das 17. Jahrhundert hin herrschenden diatonischen Kirchentonarten, denen nur selten ein chromatischer Ton hinzugefügt wurde, und die auch eine Quinte tiefer transponirt auftraten, in welchem Falle sie sämmtlich ein b vorgezeichnet bekamen, mit erträglicher Reinheit gebraucht werden konnten.[2] Durch die Feststellung einer gleichschwebend temperirten Stimmung, um 1700, wurde jedoch unserem Sebastian

[1] S. Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianum Virdung; Basel 1511.

[2] S. Toscanello in musica di messer Piero Aron; Venedig 1529: Divisione del Monachordo per tuoni e semituoni, cap. XXXX, und ferner: De la participatione et modo d'acordare l'instrumento, cap. XLI.

Bach und seinen Zeitgenossen die Möglichkeit geschaffen, Tonstücke in allen unsern heutigen Dur- und Molltonarten für das Clavier zu setzen, womit denn auch die Kirchentöne ihrem eigentlichen, rein diatonischen Wesen nach gänzlich verschwanden und der Modulation sich das weiteste Feld eröffnete.

In einigen handschriftlichen **Contrapunktproben** aus dem 13. Jahrhundert, den frühesten, welche bis jetzt aufgefunden worden, sind die Noten eines Gesanges von zwei oder mehreren Stimmen zuweilen schon auf einem einzigen Systeme von 8, 9, 10 oder 12 Linien über einander geschrieben, wobei einer jeden Stimme ein besonderer, den Noten der anderen Stimmen nicht anpassender Schlüssel vorgesetzt ist. In verschiedenen, jedoch ebenfalls äußerst seltenen Proben späterer Zeit trifft man dergleichen Systeme von 10 Linien an, von welchen die untere mit einem *Γ* (Gamma), die vierte mit dem F-, die sechste mit dem C-, die achte mit dem G-Schlüssel und die zehnte mit dd bezeichnet ist, so daß die Noten der besonderen Stimmen also im Zusammenhange mit einander stehen. Zu größerer Deutlichkeit unterschied man die Noten der besonderen Stimmen zuweilen noch durch Farbe und Form so von einander, daß der Discant und Baß rothe viereckige, der Alt grüne dreieckige und der Tenor schwarze runde Noten zugetheilt bekam. In noch späteren ähnlichen Versuchen schrieb man die für die Orgel und das Clavier gesetzten Noten auf 6 für die rechte und 8 für die linke Hand bestimmte Linien. Auffallenderweise aber ist, außer diesen und ähnlichen stets nur von vereinzelten Tonsetzern gemachten Versuchen, aus dem 13., 14., 15. und selbst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine einzige weder geschriebene noch gedruckte eigentliche Partitur eines mehrstimmigen Gesanges oder Instrumentalsatzes aufgefunden worden, so daß es fast den Anschein hat, als hätten die Contrapunktisten jener Zeit alle ihre Compositionen sogleich in besonderen Stimmen geschrieben, nicht aber zuvor in Partitur entworfen. Da nun ferner erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den **Partituren** auch die **Taktstriche** aufkamen, so liegt es am Tage, daß vor dieser Zeit nur äußerst geübte und gründlich

gebildete Sänger oder Spieler die Ausführung eines neuen Tonstückes mit gutem Erfolge übernehmen konnten, zumal in solchen Fällen, wo der Tonsetzer beim Einstudiren nicht selbst zugegen war. Noch größere Schwierigkeiten hatte der Organist zu überwinden, welcher nicht jederzeit nur seiner eigenen Phantasie folgen konnte oder wollte. Denn da die Musik der Orgel wie die ganze damalige Instrumentalmusik überhaupt nur ein Nachhall des Gesanges war, so mußte sich der Organist, bevor er ein für den Gesang bestimmtes Tonstück zu spielen unternahm, erst mit den verschiedenen Stimmen vertraut machen, die entweder einzeln oder im günstigsten Falle auf den beiden Seiten des aufgeschlagenen Notenbuches also abgedruckt waren, daß die obere Hälfte der linken Seite die höchste Stimme, die untere Hälfte die tiefste Stimme, und ebenso die rechte Seite die beiden mittleren Stimmen zeigte. Bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts bestand die Verpflichtung des Kirchenorganisten in Italien darin, die von den Sängern jederzeit allein ausgeführten Tonstücke durch Präludien und Intonationen einzuleiten, die verschiedenen Abtheilungen der Vocalmesse durch Zwischenspiele zu verbinden, gewisse Gesangsätze mit der Orgel zu beantworten, und zuweilen die Verse von Hymnen mit den Sängern abwechselnd auf der Orgel auszuführen. Eine Unterstützung der Sänger mit der Orgel fand nur selten bei den Psalmodieen und Chorälen Statt. Die päpstliche Capelle zu Rom hat ausschließlich die reine Vocalmusik noch bis auf den heutigen Tag in ihrer Lauterkeit bewahrt; für alle übrigen Kirchen aber begann um das für die Geschichte der Musik so bedeutungsvolle Jahr 1600 die sogenannte Seconda prática di musica, bei welcher die Sänger nunmehr fortwährend von der Orgel oder von anderen Instrumenten unterstützt und begleitet wurden. Die reine Vocalmusik verschwand damit gänzlich aus der Kirche, und für den Organisten, der die verschiedenen Gesang- und Instrumentalstimmen begleitete, wuchs die Schwierigkeit mehr und mehr, bis endlich demselben eine ununterbrochen fortlaufende Baßstimme zur Ausführung übergeben wurde, in welcher die Zusammenklänge der übrigen mitwirkenden

Stimmen durch Ziffern über den Noten angedeutet waren. Eine solche, das ganze Harmoniegebäude des Tonstücks tragende Stimme wurde nun Basso continuo, Basso per l'organo, Basso principale oder **Basso generale** genannt.

In Deutschland dagegen, woselbst, wie aller Orten, die Sänger seit dem Auftreten der frühesten Contrapunktisten ebenfalls von Noten sangen, bedienten sich schon im Anfange des 16. Jahrhunderts die Instrumentisten einer Notirungsweise mit Buchstaben, deren Virdung schon im Jahre 1511 gedenkt und in Beziehung auf welche Martin Agricola 1529 in seiner Musica instrumentalis eine Anweisung giebt, „wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Saitenspiel nach der recht gegründeten Tabelthur sey abzusetzen.“ Bei dieser **Deutschen Tabulatur** wurden, wie nach Ueberlieferung aus jener Zeit noch heute zuweilen, die Töne der tieferen Octave durch große Buchstaben, die der nächstfolgenden durch kleine, und die ferneren durch über die Buchstaben gesetzte Striche als eingestrichene, zweigestrichene Octave u. s. f. bezeichnet:

C D E F G A H c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ etc.

und bei mehrstimmigen Sätzen, welche der Organist auszuführen hatte, nach Bedürfniß in zwei, drei, vier oder mehr Reihen über einander gestellt. Die relative Dauer der Töne wurde durch Punkte, Häkchen oder gegitterte Linien über den betreffenden Buchstaben, sowie die Pausen durch andere bestimmte Zeichen angedeutet. Diese Orgeltabulatur brachte man sogleich nach ihrer Erfindung auch für die Tonstücke des Claviers in Anwendung, und bis um 1650 war sie für die Tasteninstrumente in Deutschland ausschließlich im Gebrauche. Die Organisten in Italien hingegen haben sich mit der Buchstaben-Tabulatur niemals befreundet, und man versuchte dort, wie bemerkt, mehrere Arten von Noten-Tabulaturen, um dem Spieler die verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes übersichtlich darzustellen, bis man ihm endlich die wie noch heute eingerichtete vollständige Partitur eines mehrstimmigen Tonsatzes zur Ausführung

übergab. Aber die Zusammendrängung aller Stimmen eines mehr als zweistimmigen Satzes auf nur zwei Liniensysteme findet sich selbst in Italien erst nach dem Erscheinen des Basso continuo oder des Generalbasses, d. h. erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor. Jene Uebereinanderstellung der verschiedenen Stimmen eines Tonsatzes auf eben so viel Liniensystemen wurde nun um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland in Anwendung gebracht und **„Italienische Tabulatur"** (Intavolatura) oder „Partitur" (Partitura) genannt, obgleich die deutsche Buchstaben-Tabulatur noch im Anfange des 18. Jahrhunderts ihre Anhänger und Vertheidiger behielt.

Aeltere Geschichte des Clavierspiels.

Das Clavichord.

I. Der strenge contrapunktische Orgelstyl und der freiere Clavierstyl.

Die ältere italienische Clavierschule.

Wie unter den Hauptstädten Italiens Rom um die Pflege der kirchlichen Tonkunst, Neapel um die Veredlung des volksthümlichen, weltlichen Gesanges, Florenz um die Entwickelung der Monodie und des musikalischen Drama's, so hat sich Venedig besonders um die Ausbildung der Instrumentalmusik und eines dem Charakter derselben angemessenen und von dem des Gesanges unterschiedenen Compositionsstyles verdient gemacht. Wir beginnen unsere historischen Untersuchungen demnach mit der letzteren, im Mittelalter so mächtigen Handelsrepublik, deren siegreiche Flotten ihr alle Reichthümer des Orients zuführten, und deren lebendiger Verkehr mit den verschiedensten Völkern der alten Welt die Wissenschaften und Künste frühzeitig zur herrlichsten Blüthe gedeihen ließ. Seit dem 14. Jahrhundert zeichnete sich Venedig durch seine vortrefflichen Organisten aus, welche an der St. Marcuskirche daselbst wirkten und denen seit dem Ende des folgenden Jahrhunderts auch ein Capellmeister beigegeben wurde, der dem regen musikalischen Leben dieser Stadt einen noch höheren Aufschwung zu geben vermochte. Der Ruf dieser ausgezeichneten Musiker zog eine große Anzahl von lernbegierigen Kunstjüngern herbei, welche sodann entweder als Nachfolger ihrer Meister in jener Stadt verblieben, oder die erworbenen Kenntnisse nach andern Orten hin verpflanzten. Aber auch die namhaften Künstler Italiens, Deutschlands und der Niederlande besuchten die üppig blühende Inselstadt, um eine Stellung in derselben zu gewinnen oder sich mit ihren ruhmgekrönten Tonkünstlern zu messen. So erschien um 1364 der als Dichter und Orgelspieler hochgepriesene blinde Florentiner **Francesco Landini** in Venedig, als der Doge Lorenzo Celsi dem

daselbst anwesenden Könige von Cypern und dem Erzherzoge von Oesterreich zu Ehren die glänzendsten Feste veranstaltete. Bei einer dieser Feierlichkeiten, und in Gegenwart des allverehrten Petrarca, wurde Landini als Dichter mit dem Lorbeer gekrönt, im Orgelspiel aber gewann ihm der seit 1336 bei der St. Marcuskirche angestellte **Francesco da Pésaro** den Preis ab. Unter den späteren Nachfolgern des Letzteren zeichnete sich auch **Bernhard der Deutsche** aus, dem zugleich die Erfindung des Orgelpedales zugeschrieben wird, und der in den Registern jener Kirche als Bernardo di Stefanino Murer verzeichnet steht. Seit 1527 war der Niederländer **Adrian Willaert,** von den Italienern häufig Maestro Adriano genannt, Capellmeister an St. Marcus; er wurde der Begründer der nachmals so berühmten venetianischen Musikschule, und besonders ihm und seinen Schülern verdanken wir die Entwickelung eines lebendigeren und kunstvolleren Instrumentalstyles. Willaert war der Erfinder der Tonstücke für zwei und drei Chöre, deren jeder eine vollständige Harmonie zu bilden hatte, und ebenso ausgezeichnet in der Composition geistlicher Messen und Motetten, als weltlicher Madrigale und Canzonen. Von ihm geschaffen und angeregt erschienen in Venedig zuerst jene Fantasien und „Ricercari," welche anfänglich für den Gesang oder auch für die Orgel oder andere Instrumente bestimmt waren (da cantare et sonare d'organo et altri stromenti), später aber der Orgel allein zur Ausführung übergeben wurden. Die von einem seiner Schüler, dem seit 1551 bei jener Kathedrale angestellten Organisten **Giròlamo Parabosco,** ausgeführten freien Fantasien auf dem „Instrumento da penna," dem Spinette, wurden nun schon besonders gerühmt, und wie in England das Virginal seinen Namen vielleicht von der Vorliebe der Jungfrauen für dies Instrument erhalten hatte, so wurde auch in Italien das Monocord (Clavichord) schon damals das Lieblingsinstrument der jungen Mädchen. Im 16. Jahrhundert war es dort nämlich Sitte, die Töchter reicher Eltern in den Nonnenklöstern erziehen und in den Wissenschaften und Künsten, und so namentlich auch in der Musik unterrichten zu lassen. Wir hören, daß zur Zeit, als Adrian Willaert in Venedig wirkte, er selbst und die Organisten der St. Marcuskirche zugleich auch Clavierlehrer in solchen Klöstern waren, und daß um 1529 Elena, die Tochter des als Gelehrten und als Dichter berühmten Pietro Bembo, den Vater gebeten hatte, an jenem Unterrichte Theil nehmen zu dürfen. Bembo's schriftliche Antwort ist uns aufbewahrt worden, und die Stelle seines Briefes, welche sich über die schon damals allgemein werdende Liebe für das Clavierspiel ausspricht, lautet wie folgt: „Was Deine Bitte betrifft, das „Monacord" spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da

Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, daß sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, daß Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müßtest Du dieser Uebung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Ueberlege einmal selbst, ob sich das für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, daß Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wollest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten." [1]

Willaert, geliebt und geachtet von allen seinen Zeitgenossen und namentlich hoch verehrt von seinen zahlreichen Schülern, starb 1562 in Venedig, und wie freisinnig und umfassend sein Unterricht gewesen seyn muß, ergiebt sich aus dem Umstande, daß viele seiner Zöglinge bei der bald nach seinem Tode beginnenden gänzlichen Umgestaltung der Tonkunst als eifrigste Reformatoren angeführt werden. Die acht Kirchentöne, die sich je nach der Stellung ihrer Halbtöne von einander unterschieden, wurden nämlich in jener Zeit noch in ihrer ganzen diatonischen Reinheit gelehrt und ausgeübt. Willaert aber machte darauf aufmerksam, daß das Intervall eines jeden Ganztones in zwei Halbtöne, eine jede Octave also, wie schon die Griechen gelehrt, in zwölf ihrem gegenseitigen Verhältnisse nach ganz gleiche Halbtöne getheilt werden könne. Wenn er selbst nun aus diesem Umstande auch noch keinen praktischen Nutzen hat ziehen wollen, so trugen doch seine ausgezeichneten Schüler **Nicolò Vicentino** und **Cipriano de Rore** später wesentlich dazu bei, der neu auftauchenden chromatischen Musik, welche nachmals der diatonischen den Untergang bereiten sollte, Eingang und Geltung zu verschaffen. Ebenso erscheint deren Mitschüler **Gioseffo Zarlino** als der bedeutendste und aufgeklärteste Theoretiker seiner Zeit, dessen Autorität noch bis zum Erscheinen Rameau's im 18. Jahrhundert fast ausschließlich und allgemein anerkannt wurde.

Von den hieher gehörenden Compositionen Willaerts und seiner Schüler erschienen 1549 in Venedig bei Ant. Gardane die folgenden: Fantasie o Ricercari dall' eccellentiss. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore, suo discepolo, a 4 e 5 voci; ferner 1559: Fantasie, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano et altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti.

[1] „E contentati nell' essercitio delle lettere et nel cuscire."

Den **Fantasieen** und **Ricercari** liegen vom Componisten selbst erfundene Motive zu Grunde, bei den **Contrapunti** aber sind einer gewählten geistlichen Melodie oder einem bestimmten Canto fermo die Gegenstimmen hinzugefügt. Die Imitationen, größtentheils kürzerer Motive, treten in den verschiedenen Stimmen dieser Tonstücke schon fugenartig in der Oberquinte oder Unterquarte nach einander auf, eine charakteristische und durchgeführte Hauptmelodie aber ist in denselben noch nicht zu erkennen.

Seit dem Jahre 1490 waren in der St. Marcuskirche zwei Orgeln aufgestellt, und außer den schon erwähnten Organisten derselben ist weiterhin **Claudio Mérulo da Correggio** noch ganz besonders hervorzuheben. Er wurde 1533 in Correggio geboren, studirte die Musik gleichzeitig mit Ciprian Rore bei Willaert und erhielt noch im jugendlichsten Alter die Organistenstelle am Dome zu Brescia. Als aber mit dem Ableben des oben erwähnten Parabosco im Jahre 1557 die zweite Orgel der Kathedrale von Venedig eines Spielers bedurfte, gewann Mérulo neun namhaften Bewerbern um diese Stelle den Rang ab. Er und sein Amtsgenosse **Annibale Padovano** ließen nun häufig bei feierlichen Gelegenheiten gleichzeitig und abwechselnd beide Orgeln des Domes erschallen, und nach dem Tode des Annibale erhielt Mérulo dessen Stelle als erster Organist, während der nachmals so berühmte **Andrea Gabrieli** die Vorträge auf der zweiten Orgel übernahm. Mérulo's Freunde und Mitschüler Ciprian Rore und Giosesso Zarlino waren nach einander ihrem Meister Willaert im Amte gefolgt, und als Mérulo im Jahre 1584 Venedig verließ, um dem ehrenvollen Rufe eines Hoforganisten des Herzogs von Parma nachzukommen, wurde seine Stelle dem als Tonsetzer und Lehrer so verdienstvollen und einflußreichen **Giovanni Gabrieli,** dem Neffen des soeben erwähnten Andrea Gabrieli übergeben. Alle diese Tonkünstler aber gehörten der durch Willaert herbeigeführten freieren Richtung an, und ihrem gemeinsamen Wirken besonders verdanken wir die allmälige Lösung der Instrumentalmusik aus den Fesseln der Diatonik und den Schranken der Gesangmusik. Claudio Mérulo wirkte als Organist, Componist und Lehrer der Tonkunst noch zwanzig Jahre in Parma, mit Gunstbezeugungen aller Art überhäuft und von dem Herzoge mit der goldnen Kette und dem Titel Cavaliere ausgezeichnet, und starb daselbst im Jahre 1604. Wie seine zahlreichen drei- bis sechsstimmigen Madrigale auf die Entfaltung eines lebendigeren weltlichen Gesanges von größtem Einfluß waren, so waren es seine für die Orgel und andere Tasteninstrumente bestimmten, in Rom und in Venedig herausgegebenen Toccate und Ricercari hinsichtlich der Ausbildung eines von dem

Gesangstyl unterschiedenen eigentlichen instrumentalen Styles. Sie erschienen unter dem Titel: Toccate d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio, organista del sereniss. Sig. Duca di Parma e Piacenza. Libro primo. In Roma, app. Simone Verovio, 1598. Libro secondo, 1604; ferner Ricercari d'intavolatura d'organo lib. primo. In Venetia, 1567, 1605 und 1607; lib. secondo, 1608. Die **Toccata** mit ihren gebrochenen Accorden, bewegteren Gängen und lebendigeren Figuren war ursprünglich für die schnell verhallenden Töne des Claviers bestimmt gewesen und sodann auf die Orgel übertragen worden. In den Toccaten des Mérulo zeigt sich schon ein deutlicher innerer Zusammenhang; die figurirten Gänge werden bald von der einen, bald von der anderen Stimme übernommen und von gehaltenen Tönen unterstützt, und ebenso wechseln einfache melodische Abschnitte mit bewegteren Passagen auf mannigfaltige Weise ab.

Wie die Toccata durch Claudio Mérulo, so gewann auch die Canzone und die Sonate durch den oben erwähnten Andrea und seinen Neffen Giovanni Gabrieli eine ausgebildetere künstlerische Form: A. Gabrieli, Canzoni alla francese per l'organo, Venezia 1571 und 1605; Sonate a cinque per i stromenti, Venezia 1586, und von G. Gabrieli: Intonazioni d'organo, lib. 1, ebendas. 1593; Ricercari per l'organo, lib. 2, ebendas. 1595; lib. 3, ebendas. 1595. In der **Canzone,** anfänglich mit der Bezeichnung „per sonar," zum Unterschiede von der zum Singen bestimmten Canzone versehen, tritt eine Hauptmelodie auf, die im Verlaufe des Tonstücks häufig im Takte und Rhythmus verändert erscheint, und wie bei der **Sonate** der Klang, so war bei der **Canzone** der Gesang Träger der Motive und ihrer Nachahmungen. In den Canzonen des Giovanni Gabrieli begegnen wir schon mannigfaltigen und interessant gebildeten Formen; ein wesentlicher melodischer Gedanke ist der Träger des Tonstücks; die Passagen der Toccata sind darin aufgenommen, rhythmische Gegensätze erscheinen und in den häufig angebrachten Nachahmungen sind schon Führer und Gefährte, regelmäßig mit einander abwechselnd, deutlich zu erkennen. Den Unterschied der Sonaten und Canzonen giebt Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum, Tom. 3, pag. 24, im Jahre 1620 folgendermaßen an: Sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrieli's und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd: daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd;

die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, fröhlich und geschwind hindurch passiren.

In Venedig erschien denn auch die erste geordnete Orgel- und Clavierschule von dem **P. Girólamo Diruta** unter folgendem Titel: Prima parte del Transilvano, diálogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna, unter welchen letzteren der Flügel, das Spinet und ähnliche Instrumente begriffen waren, deren Saiten durch Federkiele zum Tönen gebracht wurden. Die Zueignung an den Fürsten von Transsylvanien, mit welchem der Verfasser diese Gespräche hält und welchem das Werk seinen Namen verdankt, trägt die Jahreszahl 1593. Der zweite, ebenfalls in Venedig gedruckte Theil erschien 1609. Diruta lehrt im ersten Theile die Tastatur kennen, zeigt die Lage der Hände und den Gebrauch der Finger, erklärt die Intavolatur (die italienische Tabulatur oder Partitur) und beweist sodann die Wahrheit und Nothwendigkeit seiner Regeln durch mehrere mitgetheilte Toccaten von ihm selbst, von Claudio Mérulo, Andrea Gabrieli, deren Arbeiten er ganz besonders rühmt, und Anderen, wobei er ausdrücklich auf den Unterschied, die Orgel oder das Clavier zu spielen, aufmerksam macht. Der zweite Theil lehrt einen jeden Gesang in Intavolatur zu setzen, giebt contrapunktische Regeln und eine Anweisung zum Fantasiren mit Beispielen von Luzzasco Luzzaschi, Gabriele Fattorini und Adriano Banchieri, lauter Namen berühmter Organisten der damaligen Zeit. Er handelt ferner von den Kirchentönen und deren Transposition, lehrt einen Choral harmonisch zu begleiten, und giebt endlich noch eine kurze Anweisung zum Singen. Die vielen Auflagen, welche von beiden Theilen dieses Buches im Anfange des 17. Jahrhunderts nothwendig wurden, geben uns zugleich ein gültiges Zeugniß seiner Klarheit, Verständlichkeit und praktischen Brauchbarkeit.

Wie der **Fingersatz** bei den Tasteninstrumenten aber selbst noch hundert Jahre später beschaffen war, können wir aus einem 1690 zu Antwerpen in fünfter Auflage erschienenen Werke, dessen erste 1656 in Bologna herauskam, ersehen. Es führt den Titel: Li primi albori musicali, und der Verfasser, Lorenzo Penna, ein zu seiner Zeit geschätzter Organist, giebt darin (p. 195) folgende allgemeine Regeln über die Applicatur: Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger; wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, daß die Finger nicht zusammen anschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. f.

Die linke Hand verfahre beim Aufsteigen umgekehrt, d. h. sie nehme erst den mittleren, dann den Zeigefinger u. s. f., beim Herabsteigen aber erst den mittleren, dann den Ringfinger u. s. f. Dabei giebt der Verfasser noch die Regel, daß beide Hände nicht tiefer als die Finger liegen dürften, sondern hoch, die Finger aber ausgestreckt gehalten werden müßten.

Als mit dem Erscheinen der Monodie und des recitativischen Gesanges in Italien, um 1580, zum ersten Male eine Hauptstimme auftrat, welche nicht, wie stets bisher, von gleichwichtigen contrapunktirenden Stimmen umgeben war, sondern von einem geeigneten Instrumente, wie der Laute oder dem Clavicembalo, nur harmonisch unterstützt wurde, versah man dieselbe mit einer Baßstimme, welche dem Spieler als Richtschnur für die jene Hauptstimme begleitenden Harmonieen dienen sollte. Lodovico Viadana, nach und nach Capellmeister an mehreren Kathedralen der Staaten von Urbino, von Venedig und zuletzt von Mantua, erfand hierauf um 1596, zu welcher Zeit er sich in Rom befand, eine neue Art von Gesängen, welche er Kirchenconcerte nannte und in welchen ebenfalls bald eine Stimme allein, bald zwei, drei oder vier Stimmen zusammen auftraten, denen eine begleitende Baßstimme für die Orgel, ein **Basso continuo**, beigegeben war. Gedruckt aber wurden hundert derselben erst im Jahre 1602 zu Venedig in vier einzelnen Singstimmen und einer fünften mit dem Titel: Basso per sonar nell' organo. Dem Organisten giebt er in der Vorrede den Rath, nur die zu jedem Satze gehörenden Singstimmen zu spielen, diese deshalb vor der Ausführung durchzusehen, und nicht durch Verzierungen zu verdunkeln. Der Basso continuo dieser ersten Ausgabe zeigt indessen über den Noten noch keine Ziffern oder sonstige Zeichen als Andeutung der zu denselben zu nehmenden Harmonieen.

Der recitativische und der Einzelgesang, welcher im letzten Zehntheil des 16. Jahrhunderts zugleich mit den ersten Versuchen eines durchgehends mit Musik versehenen Drama's in Florenz ins Leben getreten war und zu dessen Anregung die dort anwesenden Römer Emilio del Cavaliere und Giulio Caccini neben Vincenzo Galilei und Jacopo Peri besonders thätig gewesen waren, hatte auch dort eine denselben begleitende ähnliche Baßstimme nothwendig gemacht. Auch das für den Betsaal bestimmte geistliche musikalische Drama fand in jener geist- und lebenvollen Zeit seine Entstehung, und in einem solchen 1600 gedruckten Oratorium des eben genannten Emilio del Cavaliere: La rappresentazione di anima e di corpo; ferner in der in demselben Jahre zu Florenz veröffentlichten Oper Eurydice von Giulio Caccini; ebenso auch in der gleichnamigen und 1608

zu Venedig erschienenen Oper des Jacopo Peri — haben die Baßstimmen schon Ziffern und Versetzungszeichen über den Noten, und der Herausgeber des genannten Oratoriums, Alessandro Guidotti, giebt in seinen demselben beigefügten „Avvertimenti particolari per chi canterà recitando e per chi sonerà“ schon einige Anmerkungen über die Bedeutung jener Bezifferung. Da nun Lodovico Viadana erst in der zweiten Ausgabe seiner „Cento concerti,“ welche 1609, also später als die so eben genannten Werke, in Venedig erschien, diesen einen ebenfalls mit Ziffern versehenen Basso continuo, jedoch jetzt schon mit einer ausführlicheren Anweisung zum Spielen desselben beigegeben hat, so bleibt es zweifelhaft, ob wir diesem Tonsetzer, oder dem Emilio del Cavaliere, dem Caccini oder Peri die Erfindung und die Einführung des Generalbasses zu danken haben. Da aber die Ausführung solcher bezifferten Bässe weltlicher Compositionen von jener Zeit an gewöhnlich einem Clavierspieler übertragen wurde, so mußte dieser, wie der Organist, welcher die geistlichen Tonstücke auf gleiche Weise zu begleiten hatte, mit dem **Generalbaßspielen** vertraut sein, und die Lehre vom Accompagnement bildete nunmehr einen wichtigen Theil der musikalischen Unterweisung eines jeden Clavierspielers.

Der Verlauf unserer Betrachtungen hat gezeigt, wie sich erstens in Venedig aus den für den Gesang bestimmten Compositionen nach und nach diejenigen Kunstformen herausbildeten, welche dem Charakter der Instrumentalmusik im Allgemeinen und dem der Tasteninstrumente im Besonderen angemessen waren, und wie sodann in Florenz das Clavier nicht allein, wie vormals, zur Ausführung contrapunktisch gearbeiteter Sätze, sondern auch zur freieren harmonischen Unterstützung des dramatischen Einzelgesanges benutzt und dadurch seine leicht zu erweckende Volltönigkeit zur Geltung gebracht wurde. Wir wenden uns jetzt nach Rom, wo das Clavier mit seinen nicht fortsingenden, sondern schnell verhallenden Tönen durch zwei in der Geschichte der Musik hervorragende Männer, durch **Girólamo Frescobaldi** und **Bernardo Pasquini**, endlich eine seiner Eigenthümlichkeit entsprechende Behandlung erfuhr, und damit auch claviermäßig und kunstvoll zugleich gearbeitete Tonstücke für dasselbe an das Licht traten. Als Lehrer des hier zuerst genannten Frescobaldi werden die beiden vorzüglichen Organisten und Tonsetzer Luzzasco Luzzaschi und Alexandre Milleville angeführt, beide wie er selbst in Ferrara geboren. Luzzaschi war einer derjenigen Tonkünstler, welche gegen das Ende des 16. Jahrhunderts die drei Klanggeschlechter der Griechen aufs Neue zu beleben und der Praxis ihres Zeitalters anzupassen unternahmen, und wie

Willaerts oben genannte Schüler Vicentino und Zarlino, ließ auch er deshalb ein Clavier bauen, auf welchem das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht zu Gehör gebracht werden konnte; ein Umstand, der von dem nachhaltigsten Einflusse auf die Bildung der ihm anvertrauten Zöglinge war. **Girolamo Frescobaldi** war einer jener reichbegabten, Epoche machenden Geister, deren die Geschichte einer Kunst jederzeit nur wenige aufzuweisen hat. Als Virtuose auf der Orgel und dem Claviere unübertroffen und von allen seinen Zeitgenossen enthusiastisch verehrt, erscheint er für die genannten Instrumente auch als gediegener, scharfsinniger und im höchsten Grade erfindungsreicher Tonsetzer. Nur wenige von seinen Lebensschicksalen sind uns bekannt geworden, desto größer aber ist die Anzahl seiner uns überlieferten Tonwerke, aus denen uns durchweg der mit den Kunstgesetzen vertraute, jedoch hoch über denselben stehende, für alles Neue empfängliche und vor keiner Schwierigkeit zurückschreckende Künstler entgegentritt. Er war 1587 oder 1588 in Ferrara geboren und genoß dort den Unterricht der oben bereits genannten ausgezeichneten Musiker und Organisten, ging sodann auf mehrere Jahre nach den Niederlanden, wandte sich 1608 von Antwerpen nach Mailand und im Jahre 1614 mit seinem Lehrer Milleville nach Rom. Hier war ihm bereits ein so glänzender Ruf vorangegangen, daß, wie uns berichtet wird, sein erstes Auftreten als Orgelspieler in der St. Peterskirche 30,000 Zuhörer herbeizog. Schon im folgenden Jahre war er, wie der Titel einer seiner Sammlungen von Toccaten und Partiten für das Clavier sagt, als Organista di San Pietro angestellt, welches Amt er bis zu seinem Tode verwaltet zu haben scheint. Sein berühmtester Schüler war der schon als Kind bewunderte **Johann Jacob Froberger**, welcher vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt wurde und nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst als der größte deutsche Clavier- und Orgelspieler seiner Zeit in sein Vaterland zurückkehrte. Die von Frescobaldi herausgegebenen zahlreichen Werke bestehen in Ricercari, Canzoni, Fantasie, Toccate, Capricci und Partite für das Clavier und für die Orgel. In allen diesen Tonstücken finden wir nun zwar hauptsächlich fugirte Sätze, doch zeigen nur die **Ricercari** die strenge und regelmäßige Durchführung eines bestimmten Hauptmotives, während die fugirten Melodieen der **Canzonen** zuweilen durch einige choralmäßige Takte eingeleitet und unterbrochen werden. Die nunmehr schon einen bestimmten Charakter tragende Hauptmelodie der Canzone bleibt auch bei dem Taktwechsel in derselben jederzeit noch erkennbar. Das **Capriccio** bestand vor Frescobaldi häufig aus einem Tonsatze in gerader Taktart, in welchem zwei verschiedene Motive durchgeführt wurden. Diesem folgte

ein kurzer, einer Tanzweise ähnlicher, bewegter Satz in ungerader Taktart, und ein neues, fugirtes Motiv beschloß sodann das Musikstück. Den Capricci des Frescobaldi liegt hingegen stets irgend ein sonderbarer Vorsatz, eine bizarre Aufgabe zu Grunde, und hier ganz besonders zeigt sich dieser Tonsetzer durch die reichste Erfindungsgabe, sowie durch die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiß, als einen seine Zeitgenossen weit überflügelnden Genius. So finden sich in seinem Capriccio di durezze absichtlich aufgesuchte harmonische Härten; in dem Capriccio cromatico con ligature al contrario chromatisch durchgeführte Gänge mit aufsteigenden Auflösungen aller darin vorkommenden Bindungen — eine damals unerhörte Kühnheit! Ebenso befolgt ein anderes seiner Tonstücke den Zwang (obligo), daß keine der darin auftretenden vier Stimmen stufenweise fortschreite, und der Spieler eines anderen vierstimmigen Satzes hat zu demselben fortwährend eine aus acht Tönen bestehende Melodie zu singen. Während ferner in den **Fugen** älterer und jüngerer Zeitgenossen Frescobaldi's die alten Tonarten noch festgehalten werden, Führer und Gefährte also eine bestimmte Tonart nicht verlassen, erkennen wir in denen des Frescobaldi schon deutlich unsere heutigen Tonarten mit den diesen eigenen Leittönen, so daß nunmehr auch die Antworten des Hauptthema's regelmäßig modulirend eingeführt werden. Und wie endlich die alten Kirchentöne in der reinen Vocalmusik zwar jederzeit eine mächtig ergreifende Wirkung hervorzubringen im Stande sind, so macht die Anwendung derselben in der Instrumentalmusik doch häufig den Eindruck der Monotonie auf die Zuhörer. Es erscheinen deshalb auch die sogenannten tonalen Fugen des Frescobaldi bei Weitem lebensvoller und verständlicher als die eine gewählte Kirchentonart streng festhaltenden „realen Fugen" seiner Zeitgenossen. Auch die erste Einführung einer übersichtlicheren Schreibweise der für Tasteninstrumente bestimmten Tonwerke haben wir besonders diesem thätigen Meister zu danken. So sind in dem 1615 zu Rom bei Nicolo Borboni in Kupfer gestochenen Werke: Toccate e partite d'intavolatura di Cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San Pietro in Roma, sowie in mehreren seiner später herausgegebenen ähnlichen Tonstücke die Noten der rechten Hand auf sechs Linien, die der linken aber auf acht Linien geschrieben. Zu seinen übrigen noch vorhandenen Compositionen gehören die folgenden: Il primo libro di Fantasie a 2, 3 e 4. In Milano, 1608; Ricercari et Canzoni francesi, fatti sopra diversi oblighi, in partitura. Roma, 1615; Il secondo libro di Toccate, Canzoni, Versi d'inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo. In Roma,

1616; Capricci sopra diversi sogetti (mit dem Bildnisse des Frescobaldi). In Roma, 1624; Il primo libro di Capricci, Canzoni francesi e Ricercari, fatti sopra diversi sogetti et Arie: in Partitura. In Venetia, 1626; Il primo libro delle Canzoni a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti. In Roma, 1628 (in einzelnen Stimmen und später in Partitur gesetzt durch Frescobaldi's Schüler, Bartolomeo Grassi); Fiori musicali di Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Ricercari in Partitura per sonatori con basso per organo. In Roma, 1635; Toccate d'intavolatura di Cembalo ed Organo, Partite di diverse Arie, Correnti, Balletti, Ciacone, Passacagli etc. In Roma, 1637.

Wie Frescobaldi als der größte Orgel- und Clavierspieler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so erscheint als solcher in der zweiten Hälfte desselben der 1637 geborne Toscaner **Bernardo Pasquini**, ein Schüler des als Cantaten- und Operncomponist bekannten Antonio Cesti. Schon in jüngeren Jahren war Pasquini nach Rom gekommen und hatte dort die Organistenstelle an der Kirche Santa Maria maggiore erhalten. Bald aber erlangte er durch seine ausgezeichneten Vorträge einen so glänzenden Ruf, daß der Kaiser Leopold ihm mehrere Zöglinge zur Ausbildung überwies und ihn mit seinem Bildniß an einer goldenen Kette beschenkte. In Florenz und in Wien wurde er mit Ehren überhäuft, ebenso in Paris, woselbst der Cardinal Chigi ihn Louis XIV. vorstellte, und auf seinem Denkmale zu Rom in der Kirche S. Lorenzo in Lucina wird ihm der bedeutungsvolle Titel: S. P. Q. R. organoedus, Organist des Senats und des römischen Volkes, zugetheilt. Im Jahre 1679 schrieb er die Oper: Dov' è amore e pietà zur Eröffnung des Theaters Capránica, bei welchem er als Clavierspieler engagirt war, während der nicht minder berühmte Corelli die Leitung der Geigen übernommen hatte. Er starb 1710 in Rom. Zu seinen Schülern gehörte auch **Francesco Gasparini**, ein nachmals in Italien sehr geschätzter Lehrer und Tonsetzer und Verfasser einer Generalbaßlehre für Clavierspieler: l'Armonico prattico al cembalo etc., welche seit ihrem ersten Erscheinen in Venedig, 1683, bis zum Jahre 1802 sieben Auflagen erlebte. Von Pasquini's Claviercompositionen sind nur wenige gedruckt worden, so z. B. Toccates et suites pour le Clavecin de MM. Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerle. Amsterdam, Roger, 1704, doch bemerkt man in diesen deutlicher noch als in denen Frescobaldi's das Streben, jenen früheren strengen Styl zu verlassen und dafür einen dem Clavier angemesseneren freieren und gefälligeren einzuführen. Seine **Toccaten** erscheinen daher nicht mehr als für eine bestimmte Anzahl von

Stimmen contrapunktisch gearbeitete Tonstücke, sondern er folgt in denselben dem leichteren Fluge seiner Phantasie, arpeggirt bald in vollgriffigen Accorden, bald läßt er durch längere Triller die dem Claviere mangelnden ausgehaltenen Töne ersetzen; er tritt bald mit einer, bald mit zweien oder mehreren Stimmen auf, führt bald mit der rechten, bald mit der linken Hand fließende Passagen aus, und fugirt dann ein oder mehrere Motive in einem strenger gehaltenen Satze, dessen zweiter Theil die bewegteren Gänge des ersten Satzes wieder aufnimmt und mit denselben das Tonstück zu Ende führt.

Als seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts unsere heutigen Dur- und Molltonarten an die Stelle der Kirchentöne getreten waren und die nunmehr festgestellte gleichschwebende Temperatur der Stimmung des Claviers es erlaubte, Compositionen in allen unseren heutigen Tonarten für dasselbe zu setzen, womit denn auch der Modulation ein neues, weites Feld eröffnet worden war, fehlte es noch an einem Genius, welcher die von den bisher genannten Meistern ausgebildeten Kunstformen und Wirkungsmittel des Claviers nicht allein, wie bisher, zur sinnlichen Ergötzung des Ohres zu benutzen, sondern zum Ausdrucke innerer Empfindungen und Zustände der Seele anzuwenden befähigt gewesen wäre, um damit den für dasselbe bestimmten Tonschöpfungen erst einen lebendigen Geist einzuhauchen. Die von jenen älteren Tonsetzern so reichlich ausgestreute Saat mußte befruchtet, der bereits so kunstvoll ausgebildeten Form ein geistig anregender Inhalt gegeben werden, wenn auch die für das Clavier bestimmten Compositionen dem höheren Zwecke der Tonkunst, allen Gefühlen und Stimmungen der Seele einen verständlichen Ausdruck zu geben, entsprechen sollten.

In Neapel, wo schon seit den frühesten Zeiten das der heißblütigen Natur der Italiener am meisten entsprechende melodische Element besonders gepflegt und veredelt worden war, wirkte seit 1709 der große Reformator und Beleber der Oper, **Alessandro Scarlatti**, durch Wort und Werke, und die neapolitanische Schule, welche schließlich den reinen Satz der römischen mit der freieren Formenbildung der venetianischen Schule in sich vereinigte, gewann, besonders als sein berühmter Schüler Francesco Durante an die Spitze derselben getreten war, allen übrigen Schulen Italiens den Rang ab. Ebenso erfindungsreich und reformatorisch wie Alessandro Scarlatti auf dramatischem Gebiete, wirkte sodann auch sein Sohn Dominico auf dem Felde der Clavierliteratur, und von seinen Vorträgen wurden nicht nur seine eigenen Landsleute, sondern auch die mit ihm zusammentreffenden deutschen Tonkünstler, wie der gleichfalls als Tonsetzer und Clavierspieler hervorragende **Johann Adolph Hasse** (il Sassone; 1699—1783),

mit dem größten Enthusiasmus erfüllt. **Dominico Scarlatti** wurde 1683 in Neapel geboren, begann seine musikalischen Studien bei seinem Vater und beendete dieselben in Rom unter der Leitung des oben erwähnten Gasparini. Im Jahre 1709 traf er mit Händel in Venedig zusammen und begleitete diesen von ihm hochverehrten Meister nach Rom, um dessen Compositionen und Orgel- und Claviervorträge längere Zeit zu studiren. Die damals schon in voller Blüthe stehende deutsche Schule übte demnach von dieser Zeit an ihren wohlthätigen Einfluß auf die italienische aus, so daß der Ruhmesnachfolger des Scarlatti, der mit einer ebenso glühenden Phantasie begabte Clementi, sich zu einem der Häupter der neueren, universalen Schule des Clavierspiels aufzuschwingen vermochte. Dominico Scarlatti wurde 1715 zum Capellmeister des Vaticans zu Rom ernannt, ging 1719 nach London, um daselbst eins seiner musikalischen Dramen zur Aufführung zu bringen und die Stelle eines Clavierspielers bei der italienischen Oper daselbst einzunehmen, und reiste 1721 nach Lissabon, woselbst ihn der König unter den ehrenvollsten Bedingungen an seinen Hof fesselte. Wir finden ihn 1726 wieder in Neapel, später in Rom, und endlich seit 1729 am spanischen Hofe zu Madrid, woselbst er in den günstigsten Verhältnissen lebte und als der größte Virtuose seiner Zeit und der einflußreichste Tonsetzer für sein Instrument im Jahr 1757 starb. Das persönliche Auftreten dieses genialen Meisters an den verschiedenen genannten Orten war überall von der nachhaltigsten Wirkung, und seine kunst- und effektvollen Compositionen, von denen der Abt Santini in Rom allein 349 für Clavier und Orgel besaß, sichern ihm einen bleibenden Namen in der Geschichte der Musik. Sie bekunden sämmtlich eine außerordentliche Erfindungsgabe, enthalten aussprechende, wenn auch noch nicht breiter ausgedehnte Melodieen, überraschende Rhythmen und im schnellsten Tempo ausführbare fließende Passagen, in denen er oft von dem Uebersetzen der einen Hand über die andere Gebrauch macht. Es sind nicht mehr die allein mit dem Verstande gebildeten Kunstformen der Niederländer, sondern die Herzensergießungen eines von seiner Kunst begeisterten Italieners, und seine noch bei Weitem nicht nach Verdienst anerkannten Tonsätze enthalten Spielarten und Klangeffekte, die erst lange Zeit nach ihm von Neuem mit größter Wirkung in Anwendung gebracht wurden. So finden wir in seinen Sonaten (gewöhnlich aus einem einzigen Satze bestehenden Klangstücken) schon fortlaufende Terzen- und Sextenpassagen; das schnelle Anschlagen einer bestimmten Taste mit verschiedenen Fingern; die eine Octave überschreitenden Sprünge in einer Hand; in der Gegenbewegung gebrochene Accorde für beide Hände und andere der damaligen Zeit ganz neue Spielarten.

Seine Tonstücke halten zwar gewöhnlich ein gewähltes charakteristisches Hauptmotiv einheitlich fest, doch sind dabei auch die begleitenden Stimmen und namentlich die Bässe jederzeit interessant und wirkungsvoll ausgestattet. Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien unter dem Titel: Oeuvres complettes de D. Scarlatti, Cah. 1—8, Wien, bei Riedl; eine andere, redigirt von Carl Czerny mit dem Titel: Sämmtliche Werke für das Pianoforte (?) von D. Scarlatti, 15 Lieferungen (120 Tonstücke), Wien, Haslinger; einzeln erschienen: Fugues, Paris, Janet et C.; Sonata con fuga, Wien, Cappi.

Die Bezeichnung „für das **Pianoforte**" auf der von Czerny besorgten Ausgabe seiner Clavierwerke beruht augenscheinlich auf einem Irrthum. Denn wenn auch schon in den Jahren 1716, 1717 und 1718 in Frankreich, Deutschland und Italien einzelne Modelle von Hämmern, durch welche sich die Saiten eines Clavieres in Schwingung setzen ließen, vorgezeigt worden waren, so blieben doch diese Erfindungen ohne allen Erfolg, bis nach vielen seit 1726 angestellten ähnlichen Versuchen endlich von **Gottfried Silbermann** in Freiberg praktisch brauchbare Fortepiano's hergestellt wurden, die jedoch erst nach dem Tode Scarlatti's eine Stelle neben den noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bevorzugten Clavichorden zu erringen vermochten.

In den Tonstücken des Scarlatti ist der erste Satz unserer heutigen Sonate, also die eigentliche **Sonatenform**, ihren Grundzügen nach bereits festgestellt. Sie bestehen gewöhnlich aus zwei Theilen, deren jeder wiederholt werden soll. Der erste enthält die Exposition des Tonstückes; er beginnt mit dem Hauptthema oder Motive in der Haupttonart, wendet sich mit den folgenden Passagen und Gängen nach einer verwandten Nebentonart und schließt in dieser mit einer ausgeführteren Cadenz. Die Durtonart wählt gewöhnlich die Tonart der Oberdominante, die Molltonart entweder die parallele Dur-, oder die Moll- oder Durtonart der Oberdominante als modulatorischen Gegensatz. Der zweite Theil verarbeitet sodann das Material des ersten und modulirt dabei in die Haupttonart zurück, nimmt sodann den Anfang des Tonstücks oder auch eine spätere Stelle der Exposition wieder auf, wiederholt die Motive des ersten Theiles nunmehr in der Haupttonart und schließt in derselben gewöhnlich mit einer Cadenz, welche der des ersten Theiles ähnlich ist. Zuweilen tritt mit dem modulatorischen Gegensatze des ersten Theiles ein von dem Hauptmotiv wesentlich verschiedener Gedanke auf, womit denn schon gänzlich an unsere heutige Sonatenform erinnert wird. In seinen Rhythmen und Modulationen ist Scarlatti oft kühn und originell. So beginnt die fünfte Sonate der ersten Lieferung in der Ausgabe von

Czerny mit einem abgeschlossenen Gedanken von fünf Takten in A dur, welcher wiederholt wird, und dem sich Zwischensätze anschließen, welche durch D moll und A moll nach E moll moduliren, in welcher Tonart der Autor verweilt und den ersten Theil schließt. Der zweite geht durch den E dur-Dreiklang nach A dur, berührt dabei D dur, und ein Halteton, E, führt uns nach A moll. In dieser Tonart werden nun die Motive des ersten Theiles wiederholt, und die Sonate schließt in derselben ähnlich wie im ersten Theile.

Zu denjenigen Tonsetzern, welchen wir die Erweiterung der Claviersonate durch die Verbindung mehrerer äußerlich verschiedener, innerlich aber harmonisch zusammengehörender Tonstücke verdanken, gehört auch der oben erwähnte **Francesco Durante.** In seinen sechs zu Neapel herausgegebenen „Sonate per Cembalo, divise in studii e divertimenti“ folgt einem jeden Studio oder lebhaften, in freier Weise fugirten Satze, in welchem zu zweien Stimmen mitunter eine dritte hinzutritt, ein aus zwei Theilen bestehendes, kürzeres und liedartig gesetztes Divertimento in gleicher Tonart, und diese Zusammenstellung von zwei Tonstücken verschiedenen Charakters zu einer Sonate wurde seitdem von mehreren einflußreichen Tonsetzern Italiens beibehalten, weiter ausgebildet oder umgebildet. So waren die anfangs handschriftlich verbreiteten und später in Paris und in London gedruckten: VIII Sonate per Cembalo, opera prima da **Dominico Alberti** (mir liegt die bei J. Walsh in London gedruckte Ausgabe vor) eine Zeit lang sehr gesucht und beliebt. Eine jede derselben besteht aus einem gewöhnlich längeren Allegro oder Andante von zwei Theilen in der oben angedeuteten Sonatenform, welchem sodann ein bald kürzerer, bald längerer Satz in der Tonart des vorhergehenden folgt, der als Andante, Allegro, Menuet, Giga-Presto, Tempo di Menuet mit Variationen oder Presto assai auftritt. Das Hauptthema der Sonate erscheint hier zwar schon singender und ausgebreiteter, das ganze Tonstück aber wird nicht, wie in den früher besprochenen ähnlichen Arbeiten, von einem contrapunktisch selbständigen Basse begleitet, sondern dieser dient hier nur als untergeordnete Stütze der herrschenden Oberstimme und bricht dabei häufig mehrere Stimmen eines volleren Accordes in folgender Weise: f $\bar{c}$ a $\bar{c}$, e $\bar{c}$ g $\bar{c}$, f $\bar{c}$ e $\bar{c}$, d $\bar{c}$ d h, c $\bar{c}$ g $\bar{c}$ etc., eine später oft benutzte Spielart, welche Alberti, ein Venetianer, der sich 1737 zu Rom aufhielt, erfunden haben soll und die deshalb **„Albertischer Baß“** genannt wurde. Gleichfalls aus zweien auf solche Weise verbundenen Sätzen bestehen die folgenden, um 1746 zu London bei Blundell herausgegebenen zwölf „Sonate di Gravicembalo da **Pier Domenico Paradies,** Napolitano; das in meinem Besitze befindliche Exemplar schreibt

den Namen des Componisten wie hier und nicht, wie oft citirt wird, Paradisi. Der zweistimmige Satz, welcher dem Klange und der Spielart der damaligen Clavichorde, Spinette und Virginale am angemessensten schien, liegt auch diesen Tonstücken fast durchgängig zu Grunde, sie sind aber so schwungvoll und brillant gesetzt, daß sie später noch dem Großmeister Clementi als Studien gedient haben.

Die ältere englische Clavierschule.

In England waren schon um 1550 in der Capelle Eduards VI. neben den Sängern, Lautenschlägern, Harfen-, Flöten-, Rebeck- und Sackpfeifenspielern, den Trompetern und Trommelschlägern auch drei Virginal- oder Clavierspieler thätig, und im Jahre 1575 finden wir **Thomas Tallis** und dessen berühmten Schüler, **William Bird,** als Organisten der Königin Elisabeth angestellt. In einem noch vorhandenen Manuscripte, welches unter dem Namen „Queen Elisabeth's Virginal book" bekannt ist, sind uns Claviercompositionen der beiden genannten Musiker, ebenso von **Giles, Farnaby, Dr. Bull** u. A. aufbewahrt, unter denen wir die **Fancie** oder **Fantasie** finden, welche verschiedene einander folgende Motive imitirt und fugirt, ferner die **Pavane** im geraden Takte, deren Thema eine sich ihr anschließende **Galliarde** im ungeraden Takte wiederholt, und die **Variationen,** deren Melodie, gewöhnlich ein damals beliebtes Volkslied, durchgängig von einer Stimme gespielt wird, während die anderen Stimmen imitirte Gänge und Passagen dazu hören lassen. Für jede Hand ist hier ein System von sechs Linien in Anwendung gebracht, doch erscheinen selbst die in diesem Clavierbuche befindlichen siebenzig Compositionen des von den Engländern viel gepriesenen William Bird, wenn auch oft schon sinnreich und künstlich gearbeitet, dennoch schwerfällig und ohne Anmuth; Dr. Bull aber stellt dem Clavierspieler schon die schwierigsten Aufgaben und läßt in einer Folge von Variationen zu einem Cantus firmus der Oberstimme bald zwei Noten gegen drei auftreten, bald mit der linken Hand bewegtere Terzen- und Sextenpassagen ausführen u. s. f. Mehrere diesem Virginalbuche der Königin Elisabeth entnommene Tonstücke findet man in Burney's History of Music, Vol. III, p. 89, 115 u. f. Im Drucke erschienen die ersten Clavierstücke in England unter Elisabeths Nachfolger, Jacob I. (1603—1625), und zwar mit folgendem Titel: Parthenia, or the Maidenhead of the first Musiche that ever was printed for the Virginalls. Composed

by three famous masters: William Bird, Dr. John Bull and Orlando Gibbons, Gentlemen of her Majesties most illustrious Chappel." Die bedeutendsten englischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, Orlando Gibbons (1583—1625), Pelham Humphry (1647—1674) und Henry Purcel (1658—1695), schrieben zwar vorzüglich für den Gesang, und der letztere war zugleich ein außerordentlich beliebter Operncomponist; doch sind von ihnen auch noch Tonstücke für die Orgel vorhanden, und **Henry Purcell** ließ im Jahre 1683 in London eine Sammlung von Claviersonaten drucken. Die Eigenthümlichkeit jener älteren englischen Clavierschule drückt sich in einer ermüdenden Monotonie ihrer Melodieen, Rhythmen und Modulationen aus, sie ist deshalb auch ohne jeden Einfluß auf die Weiterbildung der Kunst des Clavierspiels geblieben; diese aber konnte in England einen höheren Grad der Vollkommenheit erst durch die Pflege der dort stets mit wohlthuender Anerkennung aufgenommenen Meister anderer Länder erreichen.

Die ältere französische Clavierschule.

Eine in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufblühende Orgel- und Clavierschule, deren letzter bedeutender Zögling, Jean Philippe Rameau († 1764), zugleich Reformator der französischen Oper und Gründer eines zum Theil noch heute beibehaltenen Harmoniesystemes war, hat besonders durch die Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes einen nachhaltigen Einfluß auf die Vervollkommnung unserer Kunst ausgeübt. Als das Haupt jener älteren französischen Schule des Clavierspiels ist der zu seiner Zeit sehr hochgeschätzte Hofclavierspieler Ludwigs XIV., **André Champion,** nach einer Besitzung seiner Gattin gewöhnlich de Chambonnières genannt, anzusehen. Nach dem Berichte eines seiner Zeitgenossen, le Gallois, soll er durch einen besonderen Anschlag der Tasten so außergewöhnlich markige Töne aus dem Clavecin zu ziehen verstanden haben, daß nur sein Schüler **Hardelle** es vermochte, ihm in dieser Kunst einigermaßen nahe zu kommen. Als die vorzüglichsten seiner Schüler schließen sich diesem die folgenden an: Buret, Gautier, le Bègue, d'Anglebert, Louis Couperin und François Couperin. In den von Chabonnières in Paris herausgegebenen zwei Büchern von Clavierpiècen, deren erstes die Jahreszahl seines Todes, 1670, trägt, finden wir schon die

Grundlagen jenes bunt ausgeschmückten Claviersatzes, welcher sich bis zu Rameau hin verpflanzte. Fétis, welchem jene jetzt nur noch in wenigen Exemplaren vorhandenen Compositionen vorlagen, findet den Styl derselben naiv und graziös, und ihre reine harmonische Bearbeitung der größten Beachtung werth.

Der oben erwähnte **Jean Henry d'Angelbert** war ebenfalls Clavierspieler am Hofe Ludwigs XIV., dessen üppige Pracht und kleinlich ausgebildete Etikette sich uns in den noch vorhandenen Compositionen jener älteren Schule deutlich vergegenwärtigt. Er gab im Jahre 1689 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier. Unter den Clavierstücken dieser Sammlung finden wir 22 Variationen über das auf ähnliche Weise schon von Corelli und später von Scarlatti bearbeitete Thema der „Folies d'Espagne," und die für die Orgel gesetzten Fugen sind strenge und fleißig gearbeitet.

Mit den oben gleichfalls als Schüler Chambonnière's erwähnten beiden Couperins lernen wir eine Familie kennen, deren Glieder ihren Ruhm als bedeutende Tonkünstler noch im Anfange des 19. Jahrhunderts bewahrt haben. **François Couperin** war von 1679—1698 Organist von St. Gervais. Er erwarb sich einen ausgezeichneten Ruf als Clavierlehrer, und die Strenge des Styles seiner Orgelcompositionen wurde sogar von keinem späteren französischen Organisten wieder erreicht. Der Begabteste dieser Familie, ebenfalls **François Couperin** genannt, erhielt den Beinamen le Grand nicht mit Unrecht; denn umgeben von oberflächlichen und geschmacklosen Tonsetzern, wußte er sich dennoch einen eigenthümlichen kunstreichen und brillanten Compositionsstyl zu bilden und in seinen zahlreichen Werken zu erhalten. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der königlichen Capelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren. Wir besitzen von ihm vier in Paris (1713 u. ff.) herausgegebene Bücher von Clavierstücken, ferner: Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio. Paris 1717, und schließlich L'apothéose de l'incomparable L(ully). Couperin veröffentlichte ferner 1717 in Paris eine **Clavierschule** unter dem Titel: L'art de toucher du clavecin, worin, wie Türk 1789 in einem ähnlichen Werke bemerkt, „gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward." In neuerer Zeit erschienen bei B. Senf in Leipzig: Huit pièces pour le Piano (?) par François Couperin. Die Claviersätze Couperins sind zwar gewöhnlich contrapunktisch gearbeitet, doch bildet die

Oberstimme größtentheils die Hauptmelodie, und diese sowohl wie die Mittelstimmen und der Baß sind mit Vorschlägen, Trillern und andern Verzierungen dergestalt überladen, daß die zuweilen ganz elegant und graziös auftretende Melodie dadurch gleichsam wie eine hochtoupirte und mit einem reich ausstaffirten Spitzenschleier umhüllte Schöne erscheint. Er modulirt nach den terz- und quintverwandten Tonarten der Tonica, und besonders tritt bei ihm die Eigenthümlichkeit jener Schule hervor, den schwächlichen Tönen des Clavecins dadurch mehr Fülle zu verschaffen, daß die Tasten auch bei den auf mannigfaltige Weise gebrochenen Accorden mit allen dabei beschäftigten Fingern niedergedrückt, deren Saiten also tönend erhalten werden.

Ein ebenso berühmter Orgel- und Clavierspieler, jedoch bei Weitem nicht so schätzenswerther Componist als François Couperin, war dessen Zeitgenosse **Louis Marchand.** Dieser wurde 1669 zu Lyon geboren und erhielt schon in seinem 14. Jahre die Organistenstelle an der Kathedrale zu Nevers. Er verweilte dort zehn Jahre, ging hierauf nach Auxerre und sodann nach Paris, woselbst er Anfangs bei der Jesuiterkirche, endlich aber gleichzeitig noch bei mehreren anderen Kirchen die Organistenstelle erhielt. Der König gab ihm später noch das Amt eines Hoforganisten in Versailles und ernannte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Mit seinem Ruhme aber wuchs auch sein Stolz und sein Uebermuth, und in Genüssen aller Art schwelgend ließ er es seiner allgemein geachteten Gattin oft an dem Nothwendigsten fehlen. Der König, welcher davon unterrichtet wurde, gab den Befehl, fortan die Hälfte von dem Gehalte Marchands einzubehalten und seiner Gattin auszuzahlen. Bald nach der ersten Ausführung dieses Befehles hatte Marchand in Gegenwart des ganzen Hofes die Messe zu Versailles zu spielen. Beim Agnus Dei verstummte die Orgel plötzlich, Marchand verließ die Kirche, und Jedermann glaubte ihn von einem ernsten Unwohlsein befallen. Nach Beendigung des Gottesdienstes fand ihn jedoch der König wohl und munter in der Nähe des Schlosses spazieren gehend. Er fragte ihn nach der Ursache jener störenden Unterbrechung der heiligen Handlung, und Marchand erwiederte: „Sire, da meine Frau die Hälfte meines Gehaltes bezieht, so kann sie auch die Hälfte der Messe spielen!“ Der König nahm diese dreiste Antwort so ungnädig auf, daß er ihn auf längere Zeit aus Frankreich verbannte. Das hierauf erfolgte Zusammentreffen dieses in Frankreich einst so gefeierten Organisten mit unserem **Sebastian Bach** erzählt Marpurg nach dem eigenen Berichte Bachs mit folgenden Worten: „Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich im Jahre 1717 nach Dresden, ließ sich vor dem Könige von Polen mit

besonderem Beifall hören und war so glücklich, daß ihm ein königlicher Dienst von etlichen tausend Thalern angeboten ward. Bei der Capelle dieses Fürsten befand sich damals ein französischer Concertmeister, Namens Volumier, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfing, oder von ihm zufälliger Weise indisponirt worden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielt mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es auch nicht möglich wäre, ihn vom Hofe weg zu bringen. Auf die Versicherung, daß der Kammer- und Hoforganist in Weimar, Sebastian Bach, ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträfe, schrieb Volumier sofort nach Weimar und lud den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß es Marchand wußte, in dem nächsten Concert bei Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter Anderem mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören lassen, und sowohl wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste, als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudirt worden war, wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit Meistergriffen; und ehe man es sich versah, so wiederholte er das von Marchand gespielte Liedchen und veränderte es mit neuer Kunst auf eine noch nicht gehörte Art ein Dutzend Mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, mußte ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen; denn da Bach sich die Freiheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen und ihm zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleistift entworfenes Thema zur Ausarbeitung aus dem Stegreife präsentirte und sich dagegen eines von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz, daß er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen." Marchand kehrte nach Paris zurück, und es gelang ihm bald, hier seinen früheren Glanz von Neuem wiederherzustellen, so daß es zum guten Ton gehörte, bei ihm Clavierunterricht zu nehmen. Um aber den Wünschen der oft sehr weit von einander entfernt wohnenden Schüler nachzukommen, miethete er sich gleichzeitig Wohnungen in verschiedenen Stadttheilen und verweilte bald in der einen, bald in der anderen derselben. Trotzdem er nun, wie Marpurg erzählt, täglich neun bis zehn Stunden zu geben hatte, deren Preis bis zu einem Louisd'or gestiegen

war: so war er dennoch nicht im Stande, mit dieser Einnahme seine verschwenderischen Ausgaben zu decken und starb 1732 deshalb im größten Elende.

Bald nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Marchand in Paris wiederum den Organistendienst in mehreren Kirchen zu versehen, und immer zog sein ausgezeichnetes Spiel hier eine große Anzahl von Zuhörern herbei. Auch der nachmals als Theoretiker und Operncomponist so berühmt gewordene **Rameau** war aus seiner Vaterstadt Dijon nach Paris gekommen, um die Bekanntschaft dieses gefeierten Orgelspielers zu machen. Marchand empfing ihn freundlich, ertheilte ihm einige Unterrichtsstunden und vertraute ihm bald mehrere seiner Organistenstellen an. Als aber Rameau seinem Lehrer einige seiner eigenen, kunstreich gearbeiteten Compositionen mitgetheilt hatte, erweckte er durch dieselben dergestalt dessen Eifersucht, daß dieser alle Mittel anwandte, um seinen damals noch unbekannten und ganz unbemittelten Zögling wieder aus Paris zu entfernen.

An der Kirche von St. Paul war im Jahr 1727 die Organistenstelle erledigt worden und Rameau, sowie der schon seit seinem achten Jahre als Clavierspieler bewunderte **Louis Claude Daquin** meldeten sich zu derselben. Marchand, zum Schiedsrichter bei der deshalb eröffneten Concurrenz ernannt, ertheilte aus den oben erwähnten Ursachen den Preis Daquin, der jenes Amt zwar bis zu seinem 78. Jahre ehrenvoll bekleidete, als Tonsetzer jedoch den damals mitkämpfenden Rameau gewiß nicht zu erreichen vermochte, da seine hinterlassenen, höchst unbedeutenden Clavier- und Orgelcompositionen durchaus keinen Vergleich mit den kunstvollen Tonsätzen Rameau's auszuhalten im Stande sind. Von Marchand erschien 1705 bei Ballard in Paris ein Buch mit oberflächlich gearbeiteten Clavierpiècen, und 1718 zwei dem Könige gewidmete ähnliche Sammlungen. Unter Rameau's Claviercompositionen dagegen sind besonders hervorzuheben: Nouvelles suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différens genres de musique. Außerdem veröffentlichte er in Paris: Premier livre de pièces de clavecin, 1706; Deuxième livre, 1721; Pièces de clavecin avec une table pour les agrémens, und endlich: Trois concertos pour clavecin, violon et basse de viole, Paris 1741, Leclerc. Rameau, welcher 1764 zu Paris starb, beschließt die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler jener älteren französischen Schule, und die Folge wird es zeigen, daß seitdem auch in Frankreich die indessen kräftig herangereifte deutsche Schule ihren nachhaltigen Einfluß auszuüben begann. Auch dort stellten sich die einheimischen und die oft daselbst verweilenden fremden gediegeneren Meister nunmehr die Aufgabe, die Wirkungs-

mittel des Clavieres immer mehr zu erweitern und zu erhöhen, um endlich allen Stimmungen des Gemüthes den wahrhaftesten Ausdruck verleihen zu können.

Die ältere deutsche Clavierschule.

In Deutschland, wie in Italien, England und Frankreich, entwickelte sich ein kunstvolleres Clavierspiel erst aus dem geregelteren Orgelspiele. Das Clavier gab die für die Orgel bestimmten Tonstücke nur in anderer, geschwächter Färbung wieder, und erst als diese eine würdigere Form gewonnen hatten, konnte auch der Claviersatz zu einer seinem Charakter und seinen Mitteln entsprechenden Selbständigkeit gelangen. Schon im Jahre 1445 fanden wir Bernhard den Deutschen in Venedig als Organisten bei der dortigen Hauptkirche angestellt, und in demselben Jahrhundert erregte der blindgeborne **Conrad Paulmann** durch sein Spiel auf der Orgel und anderen Instrumenten ein solches Aufsehen, daß er an die Höfe verschiedener Fürsten berufen und mit reichen Geschenken belohnt wurde. Er starb 1473 zu München und sein in der Frauenkirche daselbst noch vorhandener Grabstein zeigt ihn die Orgel spielend und nennt ihn den Kunstreichsten auf allen Instrumenten und der Musica Meister. Von größerer Bedeutung für die Kunstgeschichte erscheint **Paul Hofhaimer,** welcher 1537 als Hoforganist Kaiser Maximilians I. starb und von seinen Zeitgenossen einstimmig als der vorzüglichste Organist und Musiklehrer gepriesen wurde. Er war zugleich ein geschätzter Tonsetzer, doch sind außer einigen Vocalcompositionen nur noch wenige in Tabulatur gesetzte Stücke für die Laute, das damalige Lieblingsinstrument der Deutschen, von ihm vorhanden.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlangte der oben erwähnte Andrea Gabrieli zu Venedig als vortrefflicher Lehrer der Tonkunst einen so wohlbegründeten Ruf, daß der nürnbergische Stadtmusicus Isaak Hasler im Jahre 1584 beschloß, seinen zwanzigjährigen talentvollen Sohn **Hans Leo Hasler** zu ihm zu senden. Dieser genoß seinen Unterricht jedoch nur kurze Zeit, denn schon im folgenden Jahre wurde er von einem Mitgliede der kunstliebenden Familie Fugger in Augsburg als Orgelspieler engagirt. Er verweilte dort bis zum Jahre 1601, wo er nach Wien ging und in die Dienste Kaiser Rudolfs II. trat. Hasler erwarb sich hier die allgemeinste Liebe und Achtung, und der Kaiser suchte den vortrefflichen

Künstler ganz besonders dadurch auszuzeichnen, daß er ihn in den Adelstand erhob. Er begab sich 1608 an den sächsischen Hof, begleitete den Kurfürsten nach Frankfurt am Main und starb daselbst im Jahre 1612. Hans Leo Hasler hat sich nicht allein als Orgelspieler, sondern mehr noch als Tonsetzer einen dauernden Ruhm erworben, indem er als der Erste angesehen werden kann, welcher den Grund zu demjenigen melodisch und harmonisch ausgebildeten deutschen Compositionsstyle legte, der später in Sebastian Bach seine Vollendung finden sollte. Von seinen vielen hinterlassenen Tonwerken führen wir an: Lustgarten newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden vnd Intraden mit 4, 5, 6 vnd 8 Stimmen. Nürnberg, Kauffmann, 1601; auch enthalten die beiden ersten Theile des nachstehenden Werkes von Johann Woltz mehrere Compositionen von ihm: Nova Musices Organicae Tabvlatvra, das ist: Ein newe art teutscher Tabulatur ꝛc. Basel, Genath, 1617. Das Streben, einen solchen, dem ernsteren Sinne und tieferen Gemüthe des Deutschen angemessenen Styl zu begründen, zeigt sich ferner noch bei dem Augsburger Organisten **Christian Erbach,** dem Hamburger Organisten **Hieronymus Prätorius** (Schultz), den beiden ausgezeichneten Tonsetzern **Adam Gumpeltzhaimer** und **Melchior Franck** und dem erfindungsreichen hallischen Tonsetzer und Orgelspieler **Samuel Scheidt** (1587—1654), lauter würdigen Zeit- und Ruhmesgenossen Haslers, deren Blüthe um 1600 beginnt und bis zu der Zeit hin dauert, wo der Ausbruch des verhängnißvollen dreißigjährigen Krieges (1618—1648) der Ausübung aller schönen Künste in Deutschland auf längere Zeit hemmend entgegen trat. Noch im Verlaufe dieses Krieges, im Jahre 1624, erschien jedoch von dem zuletzt genannten Meister in Hamburg das folgende Werk: Tabulatura nova, continens variationes aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Cantilenarum, Passamezzo et Canones aliquot. In gratiam Organistarum adornata a Samuele Scheidt, Hallense etc.; Pars secunda Tabulaturae, continens Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Toccatae etc. Variationes varias et omnimodas Pro quorumvis Organistarum captu et modulo.

Bald nach der Wiederherstellung des Friedens in Deutschland reiste der schwedische Gesandte durch Halle und wurde dort von dem Clavierspiel und dem Gesange des jungen **Johann Jakob Froberger,** des Sohnes eines Cantors daselbst, so ergriffen, daß er den talentvollen Knaben mit sich nach Wien nahm, um ihn dem Kaiser Ferdinand III. vorzustellen. Dieser Fürst nahm ihn unter seinen Schutz und schickte ihn nach Rom, um dort bei dem hochberühmten Frescobaldi zum Musiker ausgebildet zu werden. In drei Jahren hatte Froberger

seine Studien bei diesem vortrefflichen Meister vollendet und ging zunächst nach Paris, wo er sich mit glänzendem Erfolge als der erste deutsche Clavierspieler von Bedeutung hören ließ. Von hier wandte er sich nach Dresden, spielte am Hofe daselbst mehrere seiner Toccaten, Capricci und Ricercaten, und überreichte die Handschrift derselben dem Kurfürsten, welcher ihm eine kostbare goldene Kette und einen Brief an den Kaiser zustellen ließ, zu welchem er nunmehr zurückkehrte. Dieser empfing seinen als vollendeter Meister wiederkehrenden Schützling mit Gnadenbezeugungen aller Art und ernannte ihn zu seinem Hoforganisten. Als der brillanteste Clavierspieler und gelehrteste Organist seiner Zeit erfüllte Froberger bald ganz Europa mit seinem Rufe, und im Jahre 1662 beschloß er, auf weiteren Reisen neue Lorbeeren zu erringen. Er nahm deshalb einen Urlaub vom Kaiser und gedachte über Frankreich nach England zu gehen. In Frankreich aber wurde er, wie er selbst erzählt, von Räubern überfallen, welche ihn dergestalt ausplünderten, daß er nur wenige Dukaten, die er am bloßen Leibe getragen, rettete und in Lumpen gehüllt in Calais ankam, woselbst er ein Schiff bestieg, um nach London überzusetzen. Schon hatte der geniale Künstler sein schlimmes Abenteuer verschmerzt, als das Schiff, auf welchem er sich befand, unfern der englischen Küste von Piraten angegriffen und genommen wurde. Um der Gefangenschaft zu entgehen, warf sich Froberger verzweiflungsvoll ins Meer und gewann als geschickter Schwimmer glücklich das Land. Gutmüthige Fischer nahmen ihn hier auf und schenkten ihm einen ärmlichen Matrosenanzug, in welchem er sich, Almosen bettelnd, auf den Weg nach London begab. Fremd und hülflos kommt er dort an und irrt umher, ein Obdach zu suchen. Da gelangt er zur Westminsterabtei und tritt in den erhabenen Dom, um dem Herrn für die wunderbare Errettung aus allen Gefahren zu danken. Schon sind die letzten Orgeltöne verhallt, und noch immer betet der ganz in sich Versunkene und Verlassene — bis eine rauhe Stimme ihn mit den Worten: Freund! es ist Zeit, zu scheiden! aus seinen Betrachtungen reißt. „Ihr seyd wohl sehr unglücklich?" fragte ihn der die Thüren der Kirche zuschließende Alte. „Freilich bin ich kein Glückskind," erwiederte Froberger, „Land- und Seeräuber haben mich dahin gebracht, daß ich nicht weiß, meinen Hunger zu stillen und mein Haupt niederzulegen!" „Ja, wer's glaubte!" fuhr der Alte fort; „indeß hört meinen Vorschlag. Ich bin der Organist dieser Kirche und des Hofes, wollt Ihr mir als Balgentreter dienen, so sollt Ihr von mir beköstigt und bekleidet werden." Voll freudiger Hoffnung ging Froberger auf den wohlgemeinten Antrag ein und erfüllte fortan sein niedriges Geschäft, mit Sehnsucht des Augenblickes harrend, wo er, ohne die

Gunst seines Beschützers zu verlieren, aus seiner Dunkelheit würde hervortreten können. Als nun der König Karl II. seine Vermählung mit Katharina von Portugal feierte, begab sich Froberger nach dem Kronpalaste, um wiederum seinem demüthigenden Posten vorzustehen. Aber geblendet von all der dort ausgebreiteten Pracht und Herrlichkeit und ganz in Gedanken versunken, vergaß er die Bälge zu treten, und dem gerade im feierlichsten Aufschwunge begriffenen Organisten versagten plötzlich die Töne unter den Fingern. Die unerwartete Pause erregte allgemeines Aufsehen. Zornentbrannt drang der Organist auf Froberger ein, überhäufte ihn mit Schmähungen, mißhandelte ihn sogar und zog sich endlich in ein Seitencabinet zurück. Froberger aber faßte einen schnellen Entschluß; er erfüllte die Bälge mit Wind und setzte sich sodann an die Orgel, durch einige auffallend dissonirende und kühn aufgelöste Harmonieen Aller Aufmerksamkeit auf sich lenkend. Eine der anwesenden Hofdamen, welche früher in Wien gewesen war, glaubte an dem Spiele des so unvermuthet auftretenden neuen Organisten ihren früheren Meister Froberger wiederzuerkennen. Er wurde sogleich herbeigerufen, fiel dem Könige zu Füßen und theilte ihm in wenigen Worten seine seltsamen Schicksale mit. Der König hieß ihn freundlich sich erheben; ein Clavier wurde herbeigebracht, und über eine Stunde lang lauschte der ganze Hof den feurigen Fantasieen des auf so überraschende Weise zur Verherrlichung des Festes erschienenen Künstlers. Karl II. belohnte ihn mit seiner eigenen Halskette, und von nun an war er der Held des Tages und der Günstling aller Großen des Reiches. Reich beschenkt verließ Froberger endlich England, um an den Hof nach Wien zurückzukehren. Hier aber war er durch seine lange Abwesenheit und durch Verleumdungen aller Art dergestalt in Ungnade gefallen, daß es ihm nicht vergönnt wurde, zum Throne des Kaisers zu gelangen. Mißmuthig und aufgebracht darüber verlangte er seinen Abschied, der ihm auch sogleich, wiewohl in schmeichelhaftester Weise, ausgefertigt wurde. Er begab sich nunmehr nach Mainz, wo er im größten Wohlstande, jedoch mit sich und aller Welt zerfallen, ein trauriges Leben führte und im Alter von sechzig Jahren 1695 seine Tage beschloß. Von seinen Compositionen sind bisher, außer einer in Kirchers Musurgia (Rom, 1650, pag. 466 u. ff.) in vierstimmiger Partitur abgedruckten Phantasie für das Clavicimbalo, nur folgende veröffentlicht worden: Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasie dall' Eccellentissimo e Famosissimo organista Giovanni Giacomo Froberger, per gli amatori di Cimbali, Organi e Instrumenti. Mainz, Bourgeat, 1695; und eine zweite, ähnliche Sammlung 1714 ebendaselbst. Von dem jugendlichen Humor dieses ersten

deutschen Claviervirtuosen giebt Mattheson in seiner Critica Musica, pag. 103, folgende Kunde: „Von dem sonst berühmten Froberger habe ich eine Allemande, die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmalen soll. Da wird vorgestellt, wie einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber ins Wasser fällt, da sind 26 besondere Anmerkungen, unter andern auch ein casus, da der Schiffer dem Nothleidenden einen jämmerlichen Schlag mit der langen Stange giebt u. s. f."

Bedeutender noch als Orgelspieler und als Tonsetzer erscheint Frobergers Landsmann und Altersgenosse **Johann Kaspar Kerl.** Auch er wurde vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt, um bei dem vorzüglichen Componisten Giacomo Carissimi in der Tonkunst ausgebildet zu werden, und als der folgende Kaiser Leopold 1658 zu Franfurt gekrönt werden sollte, begab er sich dahin, um demselben vorgestellt zu werden. Der Kaiser nahm ihn gnädig auf und übersandte ihm ein Thema, welches er am folgenden Tage auf der Orgel durchgeführt zu hören wünschte. Kerl aber lehnte dasselbe mit der Bitte ab, ihm ein solches erst dann zustellen zu lassen, wenn er bereits vor der Orgel sitzen würde. Als nun zur bestimmten Zeit der Kaiser und die hohen Krönungsgäste in der Kirche versammelt waren, begann Kaspar Kerl auf der Orgel majestätisch zu präludiren, ergriff sodann das gegebene Thema, bearbeitete es erst zwei-, dann drei-, vier- und zuletzt mit Benutzung des Pedales fünfstimmig, wobei er zur größten Bewunderung aller Zuhörer noch ein Gegenthema einführte und sodann mit einer großartig durchgeführten Doppelfuge schloß. Hierauf ließ er noch eine meisterhaft gearbeitete Messe von seiner Composition aufführen, nach welcher ihm von allen Anwesenden die ehrenvollste Anerkennung zu Theil wurde. Der Kaiser erhob ihn in den Adelstand und der Kurfürst von Bayern ernannte ihn zu seinem Capellmeister. Er war nun mehrere Jahre in diesem Amte zu München thätig, bis er, aufgebracht durch die fortwährenden Kabalen der daselbst angestellten italienischen Sänger, diese Stadt verließ und im Jahre 1677 die Stelle eines Organisten an der Stephanskirche zu Wien annahm, woselbst er nun auch als Clavierlehrer außerordentlich geschätzt und gesucht wurde. Später kehrte er wieder nach München zurück und starb daselbst um 1690. Seinen hinterlassenen Compositionen: Modulatio organica super Magnificat, octo tonis ecclesiasticis respondens, München 1686 u. v. a., liegen zwar noch die alten Kirchentöne zu Grunde, dennoch aber entfalten sie schon ganz den Charakter unserer heutigen Tonarten und nähern sich mehr und mehr dem, von dem italienischen unterschiedenen, klassischen deutschen Style.

Zur Zeit, als Kaspar Kerl sich in Wien befand, war ihm der 1653 zu

Nürnberg geborne talentvolle **Johann Pachelbel** als Vicarius der Organistenstelle beigegeben worden. Dieser fand in seinem Vorgesetzten zugleich ein so ausgezeichnetes Vorbild, daß es ihm bei rastlosem Eifer gelang, sich bald ebenfalls einen ehrenvollen Namen als Clavier- und Orgelspieler zu verschaffen. Nach einander erhielt er die Organistenstellen in Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha und 1695 endlich die der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Hier starb er 1706, indem er in seinen letzten Augenblicken noch mit schwacher Stimme seinen Lieblingschoral: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" zu singen versuchte. Von seinen hieher gehörigen Compositionen erschienen: Musikalische Sterbens-Gedanken aus vier variirten Chorälen bestehend, Erfurt 1683; Choräle zum Präambuliren, Nürnberg 1693; und Hexachordum Apollinis, aus VI sechsmal variirten Arien, Nürnberg 1699. Pachelbel ist neben Froberger ganz besonders als derjenige Tonsetzer zu nennen, welcher in Deutschland die allgemeine Liebe für das Clavier durch ansprechendere und diesem Instrumente angemessenere Compositionen, so namentlich durch seine kunstreichen Variationen, zu wecken und zu fördern wußte; jedoch blieben die meisten seiner Tonwerke, wie die seiner älteren und jüngeren Zeitgenossen, ungedruckt, waren aber, wie jene, in unzähligen Abschriften durch ganz Deutschland und weit darüber hinaus verbreitet.

Als vorzüglicher Organist, Clavierspieler und Tonsetzer aus der letzten Zeit des 17. Jahrhunderts ist noch der fürstlich passauische Capellmeister **Georg Muffat** anzuführen, von dessen hieher gehörigen Compositionen jedoch nur ein „Apparatus Musico-Organisticus," aus zwölf Toccaten bestehend, im Jahre 1690 zu Augsburg, woselbst er sich in demselben Jahre vor dem Kaiser Leopold I. hatte hören lassen, im Drucke erschien. Er hielt sich in seiner Jugend sechs Jahre lang in Paris auf, um die damals Epoche machenden Compositionen Lulli's zu studiren. Es konnte nicht fehlen, daß er dort auch mit den Tonstücken des oben erwähnten Couperin bekannt wurde und somit manche der **Verzierungen** und Manieren derselben später nach Deutschland verpflanzte.

Die rein diatonischen Kirchentöne waren unter der seit dem Ende des 16. Jahrhunderts immer weiter um sich greifenden Herrschaft der Chromatiker durch die ihnen hinzugefügten und ihrem ernsten Charakter ganz fremden chromatischen Töne dergestalt verändert und verweltlicht worden, daß sie in den Tonwerken des 17. Jahrhunderts nur noch ihrem Namen, nicht aber ihrem eigentlichen Wesen nach vorhanden waren. Dadurch wurden denn endlich auch die Theoretiker gezwungen, ihr Augenmerk auf die ganz von den alten abweichenden **Tonarten der „neuen Musik"** zu richten. So erklärt der Doctor **Conrad Matthäi** in

seiner 1652 „mit Beliebung der löblichen philosophischen Fakultät Churf. Br. Pr. Universität zu Königsberg“ herausgegebenen Schrift: Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis musicis etc. die ionische, unsere heutige C-Dur-Tonart, welche bis dahin nur als unregelmäßige Tonart betrachtet worden war, nunmehr für die erste und vorzüglichste. Der als Theoretiker jener Zeit höchst verdienstvolle Organist **Andreas Werckmeister** zu Halberstadt faßt die Tonalität seiner Zeit noch bestimmter auf. In der 1698 (die mir vorliegende Ausgabe ist ohne Jahreszahl) zu Aschersleben gedruckten Abhandlung: Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden rc. sagt er nämlich S. 50: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen, wann denn dieselben auff das temperirte Clavier appliciret und auff einen jeden Clavem einen modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den Circul durchgegangen werden: wie oben schon erwehnet worden.“ **Mattheson** aber hat schließlich in seinem Beschützten Orchestre, Hamburg 1717, die Solmisation „unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen Modorum, als ehrbare Verwandten und Trauerleute zu Grabe gebracht.“ In den Compositionen der nunmehr beginnenden Glanzperiode jener älteren deutschen Orgel- und Clavierschule treten uns daher unsere heutigen Tonarten mit ihren bestimmten Leitetönen schon klar und deutlich entgegen; dieselben zeigen noch den Ernst und die Würde der durch die Kirchentöne getragenen Tonwerke, können jedoch mit ihren reicheren Modulationen und häufiger auftretenden gebundenen und freieren Dissonanzen nun auch den sinnlicheren Regungen des Herzens und den bewegteren Stimmungen einen lebendigen Ausdruck verleihen.

Durch die zahlreichen Schüler der bisher besprochenen deutschen Meister, so wie durch ihre gediegenen Tonsätze, welche, wie bemerkt, sich stets in Tausenden von Abschriften über die ganze musikalische Welt verbreiteten, wurde unsere Kunst, die zunächst im Süden ihre vorzüglichsten Pfleger gefunden hatte, sodann auch nach dem Norden Deutschlands verpflanzt. Hier erwarb sich der von 1669 bis zu seinem 1707 erfolgten Tode an der Marienkirche zu Lübeck als Organist angestellte **Dietrich Buxtehude** durch seine lebendigen und wirkungsvollen Vorträge einen so glänzenden Ruf, daß der neunzehnjährige Sebastian Bach, welcher 1704 als Organist in Arnstadt wirkte, sich bewogen fühlte, mehrere Male zu Fuße nach Lübeck zu wandern, um hier längere Zeit das meisterhafte Spiel des Buxtehude zu hören und dessen kunstvolle Compositionen zu studiren. Denn

obgleich nach den entsetzlichen Verheerungen des dreißigjährigen Krieges in Deutschland die schönen Künste bereits wieder herrliche Blüthen zu treiben begannen, so lag doch mit dem Handel überhaupt auch insbesondere der **Musikalienhandel** noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch dergestalt darnieder, daß nur äußerst wenige seiner zahlreichen gediegenen Compositionen, so wie der seiner Zeitgenossen, durch den Druck zu allgemeiner Kenntniß gelangten. Gerber führt in seinem Neuen Lexikon der Tonkünstler nur folgende hieher gehörende, damals gedruckte Werke von ihm an: Opera 1, à V., Viola da gamba e Cembalo, Hamburg; Opera 2, ein ähnliches Claviertrio, ebendaselbst 1696 und „VII Clavier-Suiten, worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgebildet werden.“ Als Buxtehude gegen das Ende seines Lebens das Organistenamt niederzulegen beschloß, meldeten sich zu demselben die einander befreundeten jungen Musiker Händel und Mattheson, welche zu diesem Zwecke aus dem nahen Hamburg zusammen nach Lübeck gereist waren. Obgleich nun diese schon damals höchst geschätzten Künstler wohlbegründete Ansprüche auf jenes gut besoldete Amt hätten geltend machen können, so begaben sie sich doch schleunigst auf die Rückreise, als sie vernahmen, daß Buxtehude nur Demjenigen seine Stelle abzutreten Willens sey, welcher sich zugleich verpflichtete, seine nicht mehr in erster Jugendblüthe stehende Tochter zu ehelichen.

Der so eben genannte **Georg Friedrich Händel,** 1684 in Halle geboren und durch den verdienstvollen Organisten **Friedrich Wilhelm Zachau** († 1721) zum Musiker ausgebildet, hat nicht allein dem protestantischen Oratorium einen noch heute unverdunkelt strahlenden Weltruhm verschafft, sondern wurde auch in seinen feurigen Orgelvorträgen, sowie in seinen kunstvollen und eleganten Claviercompositionen nur von Sebastian Bach, dem größten aller Meister jener klassischen Epoche, übertroffen. Händel brachte die letzten siebenundvierzig Jahre seines rastlos thätigen Lebens fast ununterbrochen in London zu; er war es somit, welcher den deutschen Compositionsstyl jener Zeit nach England übertrug, und sein Andenken wird noch heute daselbst mit dem größten Enthusiasmus gefeiert. Er starb 1759 in jener Hauptstadt des Welthandels, und seine achtzehn Orgelconcerte, die jedoch nicht seinen anderen Werken gleich geschätzt werden, sowie seine übrigen Orgel- und Claviercompositionen erschienen zuerst in England, sodann auch in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Von den in neuerer Zeit veranstalteten Ausgaben derselben zeichnen sich besonders die folgenden aus: 6 Fugen, sowie ein Heft Claviersuiten, Zürich bei Nägeli; 6 Fugues faciles, Wien, Träg; Compositions de G. F. Händel, édit. nouvelle, revue et

corrigée critiquement, Cah. 1, 2; Huit Suites, Cah. 3, 4; Huit Suites, Cah. 5; Trois Leçons, Cah. 6; Chaconne avec 62 Var., Cah. 7; Sept pièces diff., Cah. 8; Six grandes Fugues pour l'orgue ou le Clavecin, Leipzig, Peters; Capriccio in G moll, ebendas.; Fuge in H moll, ebendas.; 8 Suites en 2 Cah., Mainz, Schott. In der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf und Härtel, enthält die zweite Lieferung des ersten Jahrganges, 1858, Händels Clavierstücke; der Orgel-Virtuos, Erfurt und Leipzig, G. W. Körner, bringt in eilf verschiedenen Heften Tonstücke desselben Meisters; Sämmtliche Compositionen für die Orgel oder das Pianoforte (?) von G. F. Händel, ebendas., von welcher Ausgabe bis jetzt fünfzehn Hefte mit eben so vielen Fugen erschienen sind. Händels **Claviersuiten** enthalten zuweilen, statt der gewöhnlich in ähnlichen Compositionen zusammengestellten Tanzformen, andere fugirte und freiere Tonstücke und sogenannte „galante Variationen," in welchen das Streben, eigens für das Clavier bestimmte, gefällige und brillante Tonstücke zu schaffen, deutlich zu erkennen ist; jedoch stehen diese den vortrefflichen Suiten von Sebastian Bach an kunstvoller Arbeit, an Kraft und höherem Aufschwung bei Weitem nach, und selbst in seinen rein und fließend gearbeiteten Fugen vermag er auf diesem Felde einen Vergleich mit seinem großen Ruhmesrivalen kaum auszuhalten.

Von dem oben ebenfalls erwähnten und besonders durch seine theoretischen, kritischen und musikhistorischen Schriften berühmt gewordenen **Johann Mattheson** erschienen XII Suites pour le Clavecin, 1714 in London; eine Sonata per il Cembalo in Hamburg und ein Fugenwerk in zwei Theilen unter dem Titel: Die Fingersprache.

Von neueren Ausgaben hieher gehörender Werke älterer Tonsetzer können wir folgende anführen: Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel von Franz Commer, Berlin, Bote und Bock; sie enthält 153 Orgelstücke von J. S. Bach, Nic. Bruhn, Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Claudio Merulo, Muffat, Pachelbel, Zachau u. A.; Orgel-Archiv, herausgegeben von C. F. Becker und A. Ritter in vier Heften, enthält Compositionen von Pachelbel, S. Scheidt, L. Viadana, J. L. Krebs, Händel, Frescobaldi u. A.; der Orgel-Virtuos, Erfurt und Leipzig bei Gotth. Wilh. Körner, enthält Tonstücke von J. Ch. Bach, C. P. E. Bach, W. F. Bach, J. S. Bach, N. Bruhn, Buxtehude, Froberger, Händel, Kirnberger, Krebs, Mattheson, Muffat, Pachelbel, Scheidt, Zachau u. A.; Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte (?) von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert von C. F. Becker, Leipzig, enthält Clavierwerke von F. Couperin, J. Kuhnau, Th. Muffat,

D. Scarlatti u. A.; Vierzehn Choralbearbeitungen von D. Buxtehude, herausgegeben von S. W. **Dehn**, Leipzig, Peters; Chaconne von Händel, sowie: Sarabande, Passepied, zwei Gavotten und Italienisches Concert von Seb. Bach, mit Vortragsbezeichnungen und Fingersatz versehen und zum Vortrag auf dem Pianoforte eingerichtet von Hans von Bülow, Berlin, Bote und Bock.

Wir gelangen jetzt zu dem hochberühmten Zeitgenossen Händels, Dominico Scarlatti's und Rameau's, welcher allen kommenden Zeiten als Muster des klassischen Orgel- und Clavierspieles und des kunstvollsten Tonsatzes gelten wird — dem Vollender der Kunst des Contrapunktes, dem großen **Johann Sebastian Bach.** Er wurde im Jahre 1685 zu Eisenach geboren, verlor schon im zehnten Jahre seine Eltern und begab sich deshalb zu seinem älteren Bruder Johann Christoph, welcher Organist in Ordruff war, um von ihm im Clavierspiele unterrichtet zu werden. Bald erlangte er darin eine solche Fertigkeit, daß er sich ein seinem Bruder gehörendes Notenbuch zum Studium erbat, in welchem eine große Anzahl von Froberger'schen, Kerl'schen und Pachelbel'schen Clavierstücken eingeschrieben waren. Als aber der Bruder ihm diese dringende Bitte abschlug, nahm er den ersehnten Schatz des Nachts heimlich mit auf sein Zimmer und copirte jene Clavierstücke beim Licht des Mondes nicht allein in sechs Monaten, sondern studirte sie auch eben so verstohlen mit dem anhaltendsten Eifer ein. Aber der Bruder, welcher einst voller Verwunderung jene heimlichen Studien belauschte, entzog ihm hartherzig auch jene so mühsam angefertigten Copieen, und erst nach dessen bald darauf erfolgtem Tode gelangten sie wieder in seine Hände. Sebastian Bach ging nunmehr mit einem Freunde nach Lüneburg, wo beide als Chorsänger bei der Michaelskirche angestellt wurden und gleichzeitig das daselbst befindliche Gymnasium besuchten. Sebastian machte von hier aus oftmals Ausflüge nach Hamburg, um dort dem Spiele des ausgezeichneten Organisten **Johann Adam Reincke** (1623—1722) beizuwohnen. In seinem achtzehnten Jahre erlangte er eine Anstellung als Violinist in der Hofcapelle zu Weimar, vertauschte diese jedoch schon im folgenden Jahre mit dem ihm mehr zusagenden Amte eines Organisten zu Arnstadt. Hier war es, wo er sich ganz dem theoretischen und praktischen Studium der Tonwerke von Nicolas Bruhn (1666—1697), Reincke, Buxtehude und anderen deutschen Meistern widmete, und seine mit der größten Ausdauer fortgesetzten Uebungen, verbunden mit dem ihm angebornen feinsten Musiksinne und ergiebigsten Erfindungsquell, brachten ihn bald auf eine so hohe Stufe der Meisterschaft, daß, als er im Jahr 1708 als Hoforganist nach Weimar berufen wurde, sein vollendetes Spiel sowohl wie seine geistreichen Compositionen

dort die allgemeinste Anerkennung fanden. Unzählige Orgelstücke wurden hier durch den Beifall des kunstliebenden Hofes hervorgerufen, und im Jahre 1714 ernannte der Herzog den schöpferischen Sebastian zu seinem Concertmeister, als welcher er nunmehr die für die Kirche bestimmten größeren Tonwerke zu componiren und zu leiten hatte. Bald nach dem oben erwähnten Siege über den damals so gepriesenen französischen Organisten Marchand, im Jahre 1717, wurde Bach als Hofcapellmeister nach Anhalt-Köthen berufen. Er verweilte hier sechs Jahre und machte in dieser Zeit einen zweiten Ausflug nach Hamburg zu dem Organisten Reincke, dem Vorbilde seiner Jugendbestrebungen. Dieser damals in seinem hundertsten Jahre stehende Greis führte unsern Sebastian in die Katharinenkirche, um seinen nunmehr mit einem glänzenden Namen wiederkehrenden Jünger spielen zu hören. Bach setzte sich an die Orgel und phantasirte fast zwei Stunden lang über den Lieblingschoral des greisen Tonmeisters: „An Wasserflüssen Babylons, da saßen wir und weinten," in so ergreifender und kunstreicher Weise, daß dieser tief gerührt in die Worte ausbrach: Ich glaubte, diese Kunst würde mit mir zu Grabe gehen, jetzt aber höre ich, daß sie fortleben wird! Im Jahre 1723 wurde Bach als Musikdirektor der Thomasschule nach Leipzig berufen und versah dieses Amt bis zu seinem 1750 erfolgten Tode. Bald nach seiner Ankunft in Leipzig ertheilte ihm der Herzog von Weißenfels den Titel eines Capellmeisters, der König von Sachsen ernannte ihn zu seinem Hofcomponisten, und der weithin schallende Ruf dieses unübertroffenen Tonmeisters zog zahlreiche Schüler und Verehrer in seine Nähe. Wie als Künstler war Sebastian Bach auch als aufrichtiger Freund und als treuer und liebevoller Hausvater geachtet. Er hinterließ neun Töchter und eilf mit den glücklichsten musikalischen Anlagen begabte Söhne, unter denen besonders der älteste, **Wilhelm Friedemann,** auch der Hallische Bach (1710—1784) genannt, ebenso der zweite, **Carl Philipp Emanuel,** der Berliner oder auch der Hamburger Bach (1714—1788) genannt, ferner **Johann Christoph Friedrich,** der Bückeburger Concertmeister, und der jüngste, **Johann Christian,** der mailändische oder der englische Bach, als ganz besonders hervorragend zu erwähnen sind. Als sein zweiter Sohn, Philipp Emanuel, in die Dienste Friedrichs des Großen getreten war, äußerte dieser Monarch zu wiederholten Malen den Wunsch, unsern Sebastian Bach persönlich kennen zu lernen. Dieser gab endlich den dringenden Einladungen seines Sohnes nach und begab sich im Jahre 1747 mit seinem vorzüglich geliebten ältesten Sohne Wilhelm Friedemann nach Potsdam. Der König hatte gerade in seinem Schlosse ein Concert veranstaltet und war im Begriff, eine Flötencomposition zu spielen, als ein

Officier eintrat und ihm die Liste der in Potsdam angekommenen Fremden überbrachte. Er hatte kaum einen Blick auf das Papier geworfen, als er sich zu den versammelten Musikern wandte und ausrief: Meine Herren! der alte Bach ist angekommen! Er legte die Flöte bei Seite und befahl, den sehnlich erwarteten Tonmeister sogleich herbeizuholen. Bald darauf erschien Sebastian, welchem man nicht die Zeit gelassen hatte, seine Reisekleider abzulegen, und der König ersuchte ihn freundlich, das unlängst erfundene Silbermann'sche Fortepiano (die Berliner Haude und Spener'sche Zeitung vom Mai jenes Jahres sagt „das sogenannte Forte und Piano“) in seinem Concertsaale zu versuchen. Bach phantasirte längere Zeit auf demselben und erbat sich endlich von Friedrich dem Großen ein Fugenthema. Auf der Stelle bearbeitete er dasselbe in so genialer Weise, daß die ihn umgebenden Tonkünstler ihm den lautesten Beifall zollten. Nach seiner Zurückkunft in Leipzig widmete Bach dem Könige ein Werk unter dem Titel: Musikalisches Opfer (Breitkopf und Härtel), in welchem er jenes Thema Friedrichs II. auf die mannigfaltigste Art zu den künstlichsten Canons, zu einer dreistimmigen Fuge, einem sechsstimmigen Ricercare und zu einer Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo benutzt und in meisterhafter Weise ausgearbeitet hatte. Dem für alles Große und Schöne glühenden Bach war es nicht beschieden, seinen berühmten Kunstgenossen Händel persönlich kennen zu lernen. Als er im Jahre 1719 vernahm, daß der Letztere von England nach Halle gekommen sey, reiste er sogleich dorthin, hörte aber zu seinem Leidwesen, daß Händel an demselben Tage seine Geburtsstadt schon wieder verlassen hätte. Bei dessen zweiter Rückkehr nach Deutschland lag Bach krank darnieder, und die erwähnte Reise nach Potsdam war auch sein letzter Ausflug aus Leipzig. Die häufig fortgesetzten nächtlichen Arbeiten, ebenso die Nothwendigkeit, beim Mangel eines Verlegers seine Compositionen mit Hülfe seines Sohnes Friedemann selbst in Kupfer zu stechen, um sie der Oeffentlichkeit übergeben zu können, zogen ihm ein mehrjähriges Augenübel zu, welches endlich in eine völlige Blindheit überging, und im Jahre 1750 starb dieser herrliche Tonmeister, welchem die Gabe, seinen unerschöpflichen, tiefsinnigen Gedanken auch jederzeit die gewähltesten und kunstvollsten Formen zu geben, in so hohem Grade zu Theil geworden war. Mit Sebastian Bach erreichte das klassische Orgel- und Clavierspiel seinen höchsten Gipfel, der contrapunktische Tonsatz seine größte Vollkommenheit.

Die bereits erwähnten von **Gottfried Silbermann** unter dem Namen Fortepiano erbauten Instrumente hatten die Form eines Flügels, und **C. E. Friederici** in Gera, welcher um 1758 zuerst die Tafelform dafür anwandte,

nannte diese zum Unterschiede von jenen Silbermann'schen Instrumenten Fortbien. Silbermann verfertigte, wie Gerber im alten Lexikon der Tonkünstler 1792 berichtet, zu den Lebzeiten Sebastian Bachs zwei solcher Instrumente, und dieser, welcher eins derselben versucht hatte, rühmte zwar dessen Ton, fand es aber in der Höhe zu schwach und überhaupt zu schwer zu spielen. Silbermann stellte nun keins dieser Instrumente mehr zum Verkauf, sondern war unablässig bemüht, die von Bach gerügten Fehler zu verbessern. Hierüber verflossen „viele Jahre," ohne daß man weiter Etwas von denselben hörte. Endlich hatte er durch die mannigfaltigsten Versuche besonders die Spielart derselben so weit verbessert, daß er deren eins an den Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, und bald nachher ein anderes an den König von Preußen verkaufen konnte. Eins dieser neuen, verbesserten Instrumente ließ Silbermann sodann auch von Bach begutachten, und dieser zollte demselben nunmehr seinen ganzen Beifall. Aber die sämmtlichen Claviercompositionen von Sebastian Bach, welche größtentheils erst nach seinem Tode herausgegeben wurden, und ebenso die seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, gehören noch der Literatur des Clavichordes an.

Bei der bisher nach ganz verschiedenen Anweisungen geregelten Stimmung des Clavieres konnten, nach Beseitigung der Kirchentöne, unsere heutigen Tonarten nicht alle mit nur einigermaßen erträglicher Reinheit benutzt werden; um dies zu erlangen, legte man derselben endlich seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts eine **gleichschwebende Temperatur** zu Grunde, und diese erhielt ihre volle Anerkennung besonders dadurch, daß Sebastian Bach eine Reihe von 24 Präludien und eben so vielen Fugen, der später noch eine ähnliche zweite Sammlung folgte, zum ersten Male in allen unseren heutigen Dur- und Moll-Tonarten schrieb und ihnen den Titel „das wohltemperirte Clavier" beilegte, unter welchem beide Theile jedoch erst nach seinem Tode durch den Druck zur Oeffentlichkeit gelangten. Sie wurden im Jahre 1800 zuerst angekündigt von N. Simrock in Bonn und G. Nägeli in Zürich, und nach dem Leipziger Handbuche der musikalischen Literatur von 1817 waren sie bis dahin bei diesen Verlegern, sowie bei Peters in Leipzig und Sieber in Paris (sämmtlich jedoch ohne Angabe der dazu benutzten Handschriften), schon vollständig erschienen. Franz Kroll in Berlin, als ausgezeichneter und gründlich gebildeter Musiker rühmlichst bekannt, hat sich in allerneuester Zeit das Verdienst erworben, die sämmtlichen noch vorhandenen Autographen und andere gleichzeitige Handschriften sowohl, wie die ersten Drucke des wohltemperirten Claviers mit einander zu vergleichen und das Resultat seiner Untersuchungen in einer mit kritischem Scharfsinne bearbeiteten

Ausgabe jenes hochwichtigen Clavierwerkes in Leipzig bei C. F. Peters zu veröffentlichen.

In derselben thätigen Verlagshandlung erschien ebenso eine Gesammtausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach, welche die folgenden Clavierwerke enthält: Lieferung I. und II. das wohltemperirte Clavier; III. die Kunst der Fuge, mit Erläuterungen von M. Hauptmann; IV. und IX. Präludien, Toccaten, Fantasieen und Fugen; V. sechs Clavierübungen oder Suiten, op. 1; VI. italienisches Concert, französische Ouverture und Aria con 30 Variazioni; VII. die sechs französischen Suiten und andere kleinere Compositionen; VIII. die sechs großen englischen Suiten; X. sechs große Sonaten für Clavier und Violine; XI. und XIV. Concerte für drei Claviere mit Begleitung des Streichquartetts in D moll und C dur; XII. und XIII. Concerte für zwei Claviere mit Streichquartett in C dur und C moll; XV. 16 Violinconcerte von A. Vivaldi, von Bach für das Clavier arrangirt; XVI. Concert für Clavier und zwei Flöten mit Streichquartett, in F dur; XVII. bis XXII. Clavierconcerte mit Streichquartett in G moll, F moll, D dur, A dur, E dur und D moll; XXIII. Concert für Clavier, Flöte und Violine, mit Begleitung des Streichquartetts. Eine „Sammlung der Clavier-Compositionen von J. S. Bach" erschien ferner in 4 Bänden bei L. Holle in Wolfenbüttel.

Bachs **Concerte** und **Sonaten** zeigen nur in einzelnen Fällen die heute für dieselben übliche Zusammenstellung eines ausgearbeiteteren Satzes in der früher angedeuteten „Sonatenform," mit einem in ruhigerer Stimmung folgenden Andante und einem Finale in „Rondoform;" es sind vielmehr entweder zwei, drei, vier oder noch mehr verschiedene Tonstücke, von denen nur das erste, und zuweilen auch das letzte in jener breiteren Form gearbeitet ist, die aber durch gleiche oder verwandte Tonart, durch ähnliche Stimmung und Bearbeitung zu einem größeren Ganzen verbunden sind, so daß die sogenannten **Suiten** sich von jenen Sonaten nur dadurch unterscheiden, daß in denselben bestimmte, zuweilen jedoch bis zur Sonatenform ausgearbeitete Tanzformen, wie die Allemande, Corrente, Sarabande Giga u. A., denen oft eine Ouverture, ein Präludium oder ein Capriccio als Einleitung vorangeht, auf ähnliche Weise zu einem Ganzen mit einander verbunden sind. So haben namentlich die großen „englischen Suiten" von Bach nicht minderen musikalischen Werth als seine wunderbar kunstvoll gearbeiteten Sonaten für Clavier und Violine, oder seine gediegenen Clavierconcerte. Auch in dem höchst bedeutenden Werke: Aria con 30 variazioni, zeigt sich Bach nicht nur, wie in allen seinen Tonsätzen, als gewandtester Contrapunktist,

indem er das variirte Hauptthema zu Canons in allen Intervallen und anderen fugirten Sätzen benutzt, sondern er giebt damit auch dem Spieler Gelegenheit, seine Virtuosität in wirkungsvollster Weise an den Tag zu legen. Ganz besonders aber ist es **die Form der Fuge**, welche durch Bachs Meisterhand erst ihre höchste und letzte Vollendung erreichte. Die Führer derselben enthalten jederzeit einen sich bestimmt aussprechenden musikalischen Gedanken, dessen Charakter sodann durch das ganze Tonstück festgehalten wird. Aber nicht allein in den melodisch und rhythmisch stets neu und bedeutungsvoll auftretenden Führern, sondern auch in der mannigfaltigen Durchführung derselben breitet Bach den ganzen Reichthum seiner staunenerregenden Erfindungskraft vor uns aus. Alle seine zahlreichen Fugen zeigen bei größter innerlicher Einheit zugleich auch die größte Mannigfaltigkeit in ihren Modulationen, Zwischensätzen, Wiederschlägen und Engführungen. Das Thema erscheint bald in melodischer Gegenbewegung, bald in Vergrößerung seiner Töne, und tritt ebenso canonisch oder in den überraschendsten Engführungen in allen an der Fuge theilnehmenden Stimmen auf; wir finden in dem wohltemperirten Claviere Fugen für 2, 3, 4 und 5 Stimmen, unter denen mehrere als Doppel= oder Tripelfugen bearbeitet sind.

Bach war es, welcher zuerst den ganzen Verlauf einer Fuge aus dem Thema und Contrathema und den diesen entnommenen Motiven entwickelt und damit der organischen Gestaltung derselben zugleich auch die größte Einheit verschafft hat.

Um seine oftmals höchst complicirten Tonsätze, deren verschiedene Stimmen immer in voller Selbständigkeit daran Theil nehmen, ausführen zu können, reichte der bis dahin bei den Tasteninstrumenten übliche **Fingersatz** nicht aus; er bildete sich deshalb eine eigene Applicatur, in welcher nunmehr auch der bis dahin ganz vernachlässigte Daumen und der kleine Finger beider Hände ihre nothwendige Beschäftigung erhielten, und bei welcher häufig die Taste eines auszuhaltenden Tones nicht nur von einem, sondern von mehreren, sich abwechselnden Fingern niedergehalten wurde. Bach führte die schwierigsten seiner eigenen Compositionen mit der größten Leichtigkeit und Feinheit, gewöhnlich in sehr lebhaftem Zeitmaße aus; zum Einstudiren derselben aber nahm er häufig noch die Nacht zu Hülfe. Ebenso vollendet wie sein Clavierspiel war auch sein Spiel auf der Orgel, und seine Füße imitirten dabei selbst jeden Vorschlag, jeden Mordent und jede Verzierung der Finger, ja er führte auf dem Pedale sogar längere Doppeltriller aus, während beide Hände gleichzeitig ebenfalls in voller Arbeit waren. Ebenso soll er die Register der Orgel so sinnreich zu benutzen und zu verbinden gewußt haben, daß auch das unvollkommenste Instrument solcher Art unter seinen Händen eine

hinreißende Macht über die Zuhörer gewann. Aber nicht nur durch seine Tonschöpfungen und Vorträge zu Hamburg, Weimar, Dresden, Anhalt-Köthen, Leipzig und Berlin hat Sebastian Bach zur Veredlung und Verherrlichung seiner Kunst beigetragen, sondern er hat dieselbe auch mit dem günstigsten Erfolge in seinen zahlreichen Schülern fortgepflanzt. Unter diesen finden wir neben seinen Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach auch die ausgezeichneten Musiker: Johann Ludwig Krebs, Johann Christian Kittel, Johann Friedrich Agricola und Johann Philipp Kirnberger.

II. Der freiere Clavierstyl.

Die Lehre vom Accompagnement, oder **die Generalbaßlehre,** welche Anfangs nur die harmonische Unterstützung des Einzelgesanges oder gewisser mehrstimmiger Tonsätze bezweckte, fand bald überall so viele Freunde und Anhänger, daß in den Jahren von 1620 bis 1800 eine große Anzahl von Schriften über dieselbe veröffentlicht wurden. Die frühesten derselben erschienen in Italien von G. Sabbatini und Gasparini; in Deutschland von Heinrich Albert (im 1. Theile seines poetisch-musikalischen Lustwäldleins), Werckmeister, Riedt, Heinichen und Mattheson; in Frankreich von Michel de Saint Lambert und J. F. Dandrieu; in England von Matthew Look u. A. Eine auf die Entstehung und Fortschreitung der Accorde gründlicher eingehende Harmonielehre erschien indessen erst im Jahre 1722 zu Paris unter dem Titel: Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels von **Rameau.** Dieser scharfsinnige Theoretiker faßte nunmehr neben den Dreiklängen auch die verschiedenen Septimenaccorde nebst ihren Umkehrungen oder Versetzungen als selbständige harmonische Körper auf und erhob die in den Compositionen praktischer Meister häufig bemerkten Fortschreitungen derselben zu bestimmten Regeln. Diese neue Harmonielehre, welche bald die Grundlage zahlreich folgender ähnlicher Werke wurde, brachte man nunmehr häufig auch bei der Composition von Clavierstücken in Anwendung, indem man zu einer einzelnen Hauptstimme eine Baßstimme setzte, der man an passenden Stellen jene volleren Accorde als Füllstimmen hinzufügte. Die Selbständigkeit der Mittelstimmen von dergleichen Tonstücken verschwand damit gänzlich, der strenge und kirchlich ernste contrapunktische Orgelstyl wurde

in denselben aufgegeben und ein dem Charakter des Claviers mehr angepaßter freierer und weltlich gefälligerer Styl an dessen Stelle gesetzt.

Der erste, welcher in Deutschland es versuchte, die **Claviercompositionen** aus den Fesseln des Contrapunktes zu lösen, war der unmittelbare Vorgänger Seb. Bachs als Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, **Johann Kuhnau** (1667—1722), von dessen Tonsätzen folgende hieher gehören: Neuer Clavierübung erster Theil, bestehend in sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni etc. Leipzig 1689 und 1695; Neuer Clavierübung andrer Theil. Das ist: sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia minore eines jedweden Toni, benebenst einer Sonata aus dem B etc. Leipzig 1695; Frische Clavierfrüchte oder sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auf dem Clavier zu spielen. Leipzig 1696, und Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien, in VI Sonaten, auf dem Claviere zu spielen ꝛc. Leipzig J. Tietzen, 1700. In der Vorrede des anderen Theils seiner Neuen Clavierübung spricht sich Kuhnau folgendermaßen aus: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B mit beigefügt, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warum sollte man auf dem Clavier nicht eben, wie auf andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Clavier die Präcedenz an Vollkommenheit jemals disputirlich gemacht hat. Ich nenne es in Ansehung anderer vollkommen, doch nicht gegen eine mit vielen Stimmen wohlgesetzte künstliche Sonate, oder Concert, weil man dasjenige, was sonsten viel Personen verrichten müssen, nicht allezeit so, daß keine Stimme außen bleibe, continuiren kann. Oder, so man ja mit der Continuation der Stimmen stricte verfahren wollte, würde viel Gezwungenes mitunter laufen, und die Annehmlichkeit in manchem Stücke sich verlieren. Gestalt ich gleichfalls, nach Anleitung berühmter Musiker, in den Allemanden, Couranten und Sarabanden bisweilen mit Fleiß mich etwas negligent erwiesen, eine Stimme erlassen, und hingegen anderswo eine neue mit ergriffen. Doch sind die Fugen mit vieren genau ausgeführt worden.“ In der hier angeführten **Sonate** aus dem B, die uns als ein frühester Versuch in dieser Form besonders interessiren muß, zeigt Kuhnau zwar das Streben, dem Claviere einen ihm angemesseneren, leichteren Styl zu verschaffen, ohne sich jedoch aus den gewohnten Formen des Contrapunktes erheben zu können. Einem Allegro in B dur, dessen einförmiger Rhythmus im Viervierteltakte von einer festgehaltenen Achtelbewegung getragen wird, folgt ein frei fugirter, in Sechzehntheilnoten forteilender Satz in derselben Tonart. Ein kürzeres Adagio

in Es dur, im Dreivierteltakte, modulirt sodann nach C dur, und ein Allegro in derselben Taktart schließt sich diesem unmittelbar an und bewegt sich und endet endlich in B dur. Einem „Da capo“ zufolge soll das Stück hierauf bis zu dem Adagio noch ein Mal wiederholt werden. Die ganze Sonate enthält noch keinen charakteristischen Gedanken, sondern nur einzelne Phrasen, Motive und Gänge, die in melodisch zusammenhängenden Imitationen und Sequenzen monoton verarbeitet werden. In den Frischen Clavierfrüchten oder sieben Sonaten von 1696 aber zeigt sich ein so bedeutender Fortschritt gegen jenes frühere Werk, daß man wohl vermuthen darf, Kuhnau habe sich inzwischen mit den besseren italienischen Compositionen dieses Gebietes bekannt gemacht, obgleich er in der Vorrede dagegen eifert, das Fremde immer höher als das Einheimische zu schätzen, da man doch auch in Teutschland fast so gute musikalische Früchte finden dürfe als diejenigen, welche in dem welschen Klimate wachsen, „zu geschweigen, daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, woran die Ausländer einen Mangel leiden.“ Diese neuen Sonaten bestehen bald aus vier, bald aus fünf Sätzen verschiedener Bewegung; die Motive dehnen sich öfter schon zu verständlichen Melodieen aus, liedförmige Abschnitte mit untergeordneter harmonischer Begleitung wechseln mit figurirten und strenger gearbeiteten Sätzen ab; eine Ciacona baut sich auf einem Basso ostinato auf, eine interessante Doppelfuge wird durchgeführt, und es ist somit wohl zu erklären, daß diese Sonaten noch in den Jahren 1710 und 1724 neue Auflagen erlebten. In Kuhnau's biblischen Historien vom Jahre 1700, die 1725 in Leipzig ebenfalls von Neuem gedruckt wurden, finden sich Sonaten von drei bis zu acht Sätzen vor, in denen die Fuge, der figurirte Choral, Lieder, Tänze und andere freie Formen bunt mit einander abwechseln. Auch eine im Jahre 1713 von **J. Mattheson** zu Hamburg herausgegebene Sonate in G dur, die ihrer Form und ihrer reicheren Passagen wegen ebenfalls auf die Bekanntschaft der früher genannten gleichzeitigen Italiener schließen läßt, faßt, indem sie nur in einem einzigen, breiter ausgedehnten Satze besteht, die Bedeutung der Sonate noch in dem allgemeinen Sinne von Klangstück auf, so daß dieser besonders in der Theorie und Kritik ungemein thätige Musiker noch im Jahre 1739 in seinem Vollkommenen Capellmeister (pag. 233) mit vollem Rechte schreiben konnte: „Seit einigen Jahren hat man angefangen **Sonaten** fürs Clavier mit gutem Beifall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen.“ — „In den Sonaten,“ so sagt er ebendaselbst §. 137, „muß eine gewisse Complaisance herrschen, die sich zu allen bequemt, und womit

einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bei seinem adagio, andante, presto etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.“ Es leuchtet daraus hervor, daß auch Mattheson sich bemühte, der Claviersonate bei einer allgemeiner ansprechenden Form zugleich auch einen bestimmter ausgeprägten, sinnvolleren Inhalt zu verschaffen.

Die schlesischen Kriege Friedrichs des Großen, welche von 1740 bis 1763 Deutschland fast fortwährend in Spannung und Aufregung erhielten, mußten das fernere Gedeihen jener „Neuen Clavierfrüchte“ nicht wenig hemmen. Dennoch suchte man auch in dieser bewegten Zeit die Liebe zur Musik besonders durch periodische **Wochen- und Monatsblätter** wach zu erhalten, in denen die bedeutenderen Tonsetzer Gelegenheit fanden, Compositionen aller Art zu veröffentlichen, für welche sie, jener Zeitumstände wegen, außerdem schwerlich einen Verleger gefunden haben würden. Zu den bemerkenswerthesten solcher Sammlungen, in welche auch Claviercompositionen aufgenommen wurden, oder die eigens nur für diese bestimmt waren, und die noch während des siebenjährigen Krieges, bis etwa 30 Jahre nach demselben herausgegeben wurden, gehören folgende: Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern (der Herausgeber war F. W. Marpurg). Berlin, Birnstiel, 1760—1763, neun Sammlungen; Musikalisches Mancherley, vier Stücke, Berlin, Winter, 1762—1765; Musikalisches Vielerley, herausgegeben von C. P. Em. Bach. Hamburg, Bock, 1770; Blumenlese für Clavierliebhaber, 5 Jahrgänge, Speyer, Boßler, 1782—1787; Claviermagazin für Kenner und Liebhaber, herausgegeben von Rellstab, vier Sammlungen, 1787—1788; Neue musikalische Zeitschrift zur Beförderung und Unterhaltung in der Einsamkeit beim Clavier für Geübte und Ungeübte, Halle, Hendel, 1792; ferner sind hier zu erwähnen: Sammlung vermischter Clavierstücke von verschiedenen Tonkünstlern, zwei Theile, Hannover, Schmidt, 1782 und 1783; folgende, in Leipzig bei Breitkopf erschienene Sammlungen: Raccolta delle più nuove composizioni di Clavicembalo, 2 Tomi, 1756 und 1757, herausgegeben von F. W. Marpurg; Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib, vier Theile, 1760 und 1761, und Musikalisches Magazin; acht Stücke, 1763; und endlich die vorzügliche Sammlung: Oeuvres mêlées contenant VI Sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs, rangés en ordre alphabétique, Nürnberg J. U. Haffner, welche in 12 Partien 36 Claviersonaten enthält und in den Jahren von 1755 bis 1765 herausgegeben zu seyn scheint.

Die **Kunstformen**, welche in diesen Sammelwerken sowohl, wie auch in den bis um 1790 besonders erschienen und hier noch nicht erwähnten Claviercompositionen bearbeitet wurden, bestehen in Fugen und anderen, immer seltener werdenden und endlich fast ganz verschwindenden contrapunktisch gesetzten Tonstücken; in einzelnen Märschen, Polonaisen, Menuetten u. s. f., oder in Suiten, welche mehrere dergleichen Tanzformen zusammenfassen; in sogenannten „galanten Variationen“ oder „Veränderungen,“ die nur auf äußeren Klangeffekt berechnet sind und außerdem wenig Interesse darbieten; in kleineren lied- oder rondoförmigen Salonstücken und in den für uns besonders wichtigen und nunmehr in immer größerer Anzahl auftretenden Claviersonaten. Da, wie bemerkt, mit der weiteren Verbreitung der Harmonie- oder Generalbaßlehre der strenge contrapunktische Satz in den Claviercompositionen nach und nach aufgegeben wurde, so liegt den meisten jener Tonsätze die Zweistimmigkeit zu Grunde; einer herrschenden Oberstimme ist ein mehr oder minder interessanter Baß beigegeben, der sich bald in gebrochenen Accorden bewegt, bald dieselben im Zusammenklange hören läßt. Zuweilen werden denn auch beiden Händen vollere Harmonieen zugetheilt, doch selbst in den hauptsächlich drei- oder vierstimmig gehaltenen, selteneren Tonsätzen sind die Mittelstimmen ohne contrapunktische Selbständigkeit und nur als harmonische Füllstimmen behandelt. Unter den Componisten jener Tonstücke treten folgende besonders hervor:

Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749), Sachsen-Gothaischer Hofcapellmeister, von welchem jedoch erst nach seinem Tode in dem „Musikalischen Allerley“ 1761, p. 48 eine originelle Enharmonische Claviersonate gedruckt wurde. Dieselbe besteht aus einem in vierstimmigen Accorden arpeggirten Largo in C moll im Viervierteltakte, einer dreistimmigen enharmonischen Fuge im Zweivierteltakte, deren Zwischensätze zuweilen durch vollere Accorde gekräftigt werden, und einem mit Dolce überschriebenen, in oben angegebener Weise zweistimmig gehaltenen Satze im Dreiachteltakte, der enharmonisch klagend das interessante Tonstück in C moll beschließt. Die Enharmonik aber zeigt sich darin, daß ein Accord, wie z. B. fis a c es, durch die Folge genöthigt wird, nach ges b des e überzugehen, wobei denn der Ton fis enharmonisch in ges umgewandelt wird u. s. f. Stölzels Nachfolger in Gotha war **Georg Benda** (1721—1795), und von diesem erschienen 1757 in Berlin bei Winter: Sei Sonate per il Cembalo solo, ferner sechs Sammlungen vermischter Clavier- und Singstücke, 1781 in Gotha bei Ettinger, und zwei Concerti per il Cembalo mit Begleitung des Streichquartetts, 1779 in Leipzig bei Schwickert. Diese Clavierwerke bekunden schon in erfreulicher

Weise das Streben des berühmten Urhebers des Monodrama und Melodrama in Deutschland, auch den Instrumentalsätzen einen bestimmten und verständlichen Ausdruck zu verleihen. Ebenso wird der Sachsen-Weimarische Hofcapellmeister **Ernst Wilhelm Wolf** (1735—1762) von Gerber im alten Tonkünstler-lexicon als einer unserer klassischen und originalsten Componisten bezeichnet; er veröffentlichte neben mehreren Clavierconcerten verschiedene Hefte mit je sechs Claviersonaten zu Leipzig in den Jahren 1774, 1775 und 1779; ferner eine „Sonatine und vier affectvolle Sonaten für's Clavier," Leipzig, 1785, und endlich eine der frühesten in Deutschland gedruckten **Claviersonaten für vier Hände**, Leipzig, 1784. Ein Heft mit ernst und tüchtig gearbeiteten Tonstücken solcher Art erschien ein Jahr früher von dem Domorganisten zu Halberstadt, **Christian Heinrich Müller**, unter dem Titel: „Drey Sonaten fürs Clavier als Doppelstücke für zwey Personen mit vier Händen, Dessau, 1783."

Als das Haupt jener älteren Clavierschule, unter dessen Einfluß alle die lebenvolleren Compositionen des Zeitraumes von 1750 bis um 1790 geschaffen wurden und dessen durchgreifende Reform des Clavierspiels erst das Erblühen eines schönen Claviersatzes ermöglichte, haben wir **Carl Philipp Emanuel Bach**, den Sohn des großen Sebastian, zu betrachten. Er wurde 1714 zu Weimar geboren und der Vater selbst unterrichtete ihn frühzeitig im Clavierspielen und in der Composition. Obgleich er mit einer reichen Phantasie begabt war und jene hochwichtigen Lehren wohl in sich aufgenommen hatte, so wurde es ihm doch klar, daß in den Werken seines Vaters die Kunst des Contrapunktes ihre möglichst höchste Vollendung erreicht hatte, er sich also eine andere Bahn brechen, namentlich den für das Clavier bestimmten Compositionen eine andere Richtung geben müsse, um denselben wiederum ein neues Interesse abzugewinnen. Er beschäftigte sich demnach ganz besonders mit den Grundsätzen des „Accompagnements," nach welchen eine hervortretende Hauptmelodie zwar harmonisch unterstützt, jedoch nicht von eben so bedeutenden selbständigen Stimmen umgeben wird, ergründete den Charakter der leichtverhallenden Töne des Clavichordes, ließ in seinen in diesem Sinne geschaffenen Compositionen melodisch und rhythmisch ansprechende Melodieen auftreten, auf die mannigfaltigste Weise gebrochene oder arpeggirte Accorde ertönen, effektvolle und doch leicht ausführbare Passagen dahin rollen, die schüchternen Töne des Clavichordes oft durch Vorschläge, Mordenten und Triller mehr hervortreten und trachtete vorzüglich dahin, durch seine Compositionen sowohl, wie durch seine Vorträge auf das Gemüth der Zuhörer zu wirken. Die Form, welche er in seinen zahlreichen, zum Theil auf eigene Kosten

herausgegebenen Claviercompositionen am meisten und glücklichsten bearbeitete, war die der **Sonate**, und er war es, welcher in beharrlicher Ausdauer dieselbe endlich zu einem aus drei Sätzen bestehenden Tonstücke gestaltete, deren erster, in oben erwähnter Sonatenform, den Zuhörer zum Vertrauten eines warm und lebendig ausgesprochenen Seelenzustandes macht, während der zweite, das Adagio oder Andante, jene Gemüthsstimmung im Gegensatze zu den beiden anderen in ruhigerer Auffassung beleuchtet, und der dritte, das Finale oder Rondo, dieselbe eindringlich und wiederholt in gesteigerter Bewegung zum Ausdruck bringt. Ein charakteristischer Hauptgedanke in der Haupttonart ist der Träger des ersten Satzes, ein gegensätzliches zweites Thema ist in demselben jedoch noch nicht vorhanden, es wird durch den modulatorischen Gegensatz ersetzt, indem die bewegteren Gänge des ersten Theiles der Sonate sich nach der Tonart der Oberdominante, oder bei Sätzen in einer Molltonart auch nach der parallelen Durtonart wenden und denselben darin beschließen; der zweite Theil wird sodann nach einer thematischen Bearbeitung der vorhergegangenen Motive und nach der Wiederkehr des Hauptgedankens ähnlich wie der erstere fortgeführt, nunmehr aber in der Haupttonart beendet. Ebenso gab Emanuel Bach dem „**Rondo**," in welchem das Hauptthema in der Haupttonart nach verschiedenen modulirenden Zwischensätzen drei Mal oder öfter noch wiederkehrt, erst die Ausdehnung und Selbständigkeit eines für sich bestehenden verständlichen Tonstückes. Wir finden dergleichen in seinen sechs Sammlungen von Claviersonaten, Rondo's und freien Fantasieen. Emanuel gebraucht bald den zwei-, bald den drei- oder vierstimmigen Satz zur Fortführung seiner Ideen, unterstützt zuweilen eine Hauptmelodie nur durch die Baßstimme, giebt aber oftmals dem Claviere auch vollere und kräftigere Accorde zur Ausführung.

Am Hofe Friedrichs II. wurde damals die Musik außerordentlich geliebt und gepflegt und die königliche Residenz dadurch zum Versammlungsort der bedeutendsten einheimischen und fremden Tonkünstler erhoben. Auch der zum vollendeten Musiker herangebildete Emanuel Bach begab sich im Jahr 1738 nach Berlin, erhielt jedoch erst zwei Jahre später eine Anstellung als Kammermusicus und Hofcembalist, als welcher er auch des Königs eigene Flötenvorträge zu begleiten hatte. Obgleich er nun die großen Eigenschaften jenes Monarchen verehrend anerkannte, wollte er sich doch keinen seiner Machtsprüche in künstlerischen Angelegenheiten gefallen lassen. Er äußerte hierüber, daß der vom Himmel begünstigte Künstler ein freier Weltbürger sey und keine anderen, als die eigenen Gesetze anzuerkennen habe. Solche Ansichten mußten freilich häufige Conflicte mit jenem nach anderen

Principien regierenden Staatsoberhaupte herbeiführen, dennoch achtete dieser die außerordentliche musikalische Begabung seines Kammervirtuosen, dessen geistvolle Compositionen jedoch in Berlin damals durchaus keinen Beifall finden konnten. Im Jahre 1745 wurde **Christoph Nichelmann** (1717—1762), ein Schüler Sebastian Bachs und seines Sohnes Friedemann, als zweiter Hofcembalist angestellt. Von den Compositionen desselben wurden mehrere in dem Musikalischen Allerley 1761 und 1762 zu Berlin, sowie zwölf Sonaten in zwei Abtheilungen zu Nürnberg gedruckt. Als er 1756 jenen Posten verließ, trat **Carl Fasch** (1736—1800), welcher später der Gründer der Berliner Singakademie wurde, an seine Stelle, und wurde dem Könige ein nachgiebigerer Begleiter seiner nicht immer im strengsten Tempo ausgeführten Flötenvorträge, als Emanuel Bach. Der gediegene Componist einer sechzehnstimmigen Messe, Carl Fasch, ist zugleich einer der geschmackvollsten Claviercomponisten jener Zeit, wie die in den Sammlungen Musikalisches Mancherley von 1762 und Musikalisches Vielerley von 1770 abgedruckten und ebenso die nach seinem Tode in Berlin bei Rellstab 1805 herausgegebenen vier Sonaten bezeugen. Die beiden Sonaten aus dem Jahre 1770 bestehen ebenfalls schon aus drei Sätzen, wie oben angegeben, und zeigen neben einer claviermäßig glänzenden Spielweise zugleich einen anziehenden, verständlichen Inhalt. Auch der ausgezeichnete Theoretiker und Musikhistoriker **Friedrich Wilhelm Marpurg** lebte von 1749 bis zu seinem im Jahre 1795 erfolgten Tode in Berlin und hat sich neben mehreren contrapunktischen Arbeiten ebenfalls in freieren Claviercompositionen, jedoch nicht mit besonderem Glücke versucht. Von ihm erschienen: Fughe e Capricci für Clavier oder Orgel, Berlin, Hummel 1777; 6 Sonate per il Cembalo, Nürnberg 1756; Clavierstücke für Anfänger und Geübtere, mit einem praktischen Unterricht, Berlin, Haude und Spener, 1762, in drei Theilen. Im Jahre 1758 trat **Johann Philipp Kirnberger** (1721—1783), ein Schüler von Sebastian Bach, als Hofmusicus und Cembalist in die Dienste der Prinzessin Amalie von Preußen, und auch von diesem berühmten Theoretiker sind in den erwähnten Sammlungen zahlreiche Menuetten, Polonaisen und ähnliche Tänze, ebenso „Veränderungen," figurirte Choräle und andere für das Clavier bestimmte Compositionen abgedruckt. Die contrapunktische Schreibweise sagte ihm jedoch mehr zu, als der galante Clavierstyl; von seinen Tonstücken haben daher nur die Vier Sammlungen Clavierübungen nach der Bachischen Applicatur, in einer Folge von den leichtesten bis zu den schwersten Stücken, Berlin, 1762—1764, des darin angegebenen Fingersatzes wegen noch einen Werth für uns. Endlich kam noch Sebastians ältester Sohn **Wilhelm**

Friedemann Bach (1710—1784), von dem Emanuel rühmte, daß er der Einzige sey, der seinen Vater im Orgelspiele zu erreichen vermöchte, und welcher zwanzig Jahre als Organist zu Halle gelebt hatte, im Jahre 1774 nach Berlin und ist nicht allein als genialer Clavierspieler, sondern auch als kühn harmonisirender Claviercomponist hier zu erwähnen. Er widmete der Prinzessin Amalie im Jahre 1778 Acht Fugen, die jedoch erst in neuerer Zeit, ebenso wie zwölf seiner Polonaisen für das Clavier, in Leipzig bei Peters gedruckt wurden. Der bei seinen Lebzeiten von ihm veröffentlichten Compositionen sind nur äußerst wenige: Sonate pour le Clavecin, Halle, 1739, und Nr. 1 aus: Sei Sonate per il Cembalo, Dresden, 1745; doch besitzt die königliche Bibliothek zu Berlin deren handschriftlich noch eine große Anzahl. Friedemann Bach starb zu Berlin in der größten Dürftigkeit, denn sein Bruder Emanuel hatte schon 1767 diese Stadt, in welcher er neunundzwanzig Jahre gewirkt und die seine großen Verdienste so wenig anerkannt hatte, verlassen, um eine durch Telemanns Tod erledigte Musikdirectorstelle in Hamburg anzunehmen. Auch hier war der geisteslebendige Künstler noch einundzwanzig Jahre lang thätig und starb 1788 als einer unserer fruchtbarsten, erfindungs- und einflußreichsten Tonsetzer. Er hinterließ mehr als 300 Tonwerke für das Clavier, worunter 52 Concerte, die jedoch nur zur Wirkung auf ein großes Publicum berechnet zu seyn scheinen und von denen nur 9 gedruckt wurden; so die letzteren derselben unter dem Titel: Sei Concerti per il Cembalo concertato accompagnato da due Violini, Violetta e Basso; con due Corni e due Flauti per rinforza etc. Hamburg, 1772, auf Kosten des Autors. Seine ersten, dem Könige von Preußen gewidmeten VI Sonaten erschienen 1742 in Nürnberg bei Schmidt; Sei Sonate per Cembalo, opera II^{da}, dem Herzog Carl Eugen von Würtemberg zugeeignet, Nürnberg 1744, auf Kosten des Kupferstechers J. W. Windter; 10 Sonaten in den oben erwähnten Oeuvres mêlées, Nürnberg, Haffner, 1755 u. f.; Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen, der Prinzessin Amalie von Preußen zugeeignet, Berlin 1759, Winter; Zwei Fortsetzungen hierzu ebd. 1761 und 1763; Una Sonata per il Cembalo solo in C moll, Leipzig und Dresden bei Breitkopf, 1785; Sei Sonate per il Cembalo solo all' uso delle donne, Riga, Hartknoch, 1786; Sechs Sammlungen von Claviersonaten, freyen Fantasien und Rondos „für Kenner und Liebhaber," auf Pränumeration im Verlage des Autors herausgegeben in Leipzig von 1779—1787. Die zweite dieser Sammlungen, von 1781, trägt den Titel: Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos fürs Forte-piano. Seine Clavierwerke bestehen ferner aus Quartetten, Trio's und Duo's für das Clavier und verschiedene

andere Instrumente, von denen jedoch nur ein geringer Theil gedruckt wurde; ferner aus Sonaten, Variationen und kleineren Tonstücken, die in den erwähnten Sammlungen jener Zeit zerstreut sind. So enthalten z. B. die Stücke 25, 26 und 27 des Musikalischen Allerley's von 1761 eine „Claviersonate von Herrn Carl Philipp Emanuel Bach," welche aus einer Allemande, Courante, Sarabande, einem Menuet mit zwei Trio's und einer Gique besteht, also eine Suite bildet, die sich seinen schwungvollsten Compositionen anreiht und den von ihm in Wirkung gesetzten freieren und fließenderen Clavierstyl, im Gegensatze zu der streng contrapunktischen Arbeit seines Vaters in Werken ähnlicher Form, ansprechend entfaltet.

Eben so nachhaltig wie durch seine lebensvollen Compositionen wirkte Emanuel auch durch ein 1753 zu Berlin herausgegebenes theoretisch-praktisches Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen." Er handelt darin von der rechten Fingersetzung nach den Grundsätzen seines Vaters, regelt die Ausführung der vielen damals üblichen Verzierungen oder Manieren besonders nach französischen Meistern, und spricht sich schließlich in scharfsinniger Weise über den guten Vortrag aus. Zunächst giebt er die richtige **Haltung der Hände und der Finger** an, räth die linke der rechten Hand gleich auszubilden, und bezweckt durch seine geordneten Lehren ein rundes, deutliches, natürliches und singendes Spiel herbeizuführen. Sodann empfiehlt er die Uebung auf dem härter zu spielenden Kielflügel sowohl, wie auf dem leicht angebenden Clavichorde, macht den bisher vernachlässigten Daumen nunmehr zum Hauptfinger, welcher indessen, ebenso wie der gleichfalls kürzere kleine Finger, nur „im Nothfalle" auf die für die längeren Mittelfinger bestimmten schwarzen Tasten gesetzt werden soll. Bei den **Vorschlägen** bemerkt er unter Anderm, daß sie jederzeit stärker als die folgende Note angeschlagen und in diese gezogen oder gebunden hineingeführt werden müssen; sie gelten gewöhnlich die Hälfte einer folgenden Note, die aus zwei gleichen Theilen besteht, aber zwei Drittheile einer folgenden aus ungleichen Theilen bestehenden Note. Die kurzen Vorschläge sind ein oder mehrere Male geschwänzt und werden dergestalt ausgeführt, daß die folgende Note an ihrer Geltung so unmerkbar als möglich verliert. Zuweilen, so sagt er, giebt man dem langen Vorschlage des Affektes wegen auch mehr als die Hälfte der folgenden Note, ebenso bestimmt die Harmonie oft die Geltung der Vorschläge, denn diese dürfen weder parallele Quinten noch andere Mißklänge hervorrufen. Die **Triller,** deren er sehr viele Arten anführt, werden insgesammt durch tr oder ein einfaches Kreuz † angedeutet; der ordentliche Triller aber, bemerkt er, hat eigentlich das Zeichen eines einfachen oder verlängerten ⁓ ⁓⁓. Dieser nimmt immer

seinen Anfang von der Secunde über dem durch ihn ausgeschmückten Tone. Ist der Triller „etwas lang" oder folgt ihm ein Sprung, so hat er allezeit einen Nachschlag, und nur wenn die Note mit dem Triller um eine Secunde fällt, bekommt er keinen Nachschlag. Schon ein mittelmäßig Ohr, so sagt Emanuel, wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kann oder nicht. Chromatische Noten bei dem Triller oder dessen Nachschlage, die nicht angedeutet sind, muß man aus der Folge oder der Modulation herleiten; im Allgemeinen darf in den Intervallen des Trillers und seines Nachschlages nicht das Verhältniß einer übermäßigen Secunde hervorgerufen werden; ein Triller auf der Note fis in G moll würde demnach nicht die Note es, sondern ♮ e zum Nachschlag erhalten u. s. f. Merkwürdig sind folgende von Bach erwähnte Fingersetzungen bei gewissen Trillern (S. 54 der dritten Auflage von 1787): Wenn der obere Ton eines Trillers auf eine schwarze Taste fällt (z. B. auf es) und der untere auf eine weiße (z. B. auf d), so ist es nicht unrecht, in der linken Hand den Triller mit dem zweiten Finger (für es) und dem Damen (für d) zu machen. „Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumal, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften, oder zweiten und vierten zu machen." Der **Vortrag**, bemerkt er weiterhin, besteht in der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affecte dem Gehöre empfindlich zu machen, denn durch denselben kann ein und derselbe Gedanke eine ganz verschiedene Bedeutung erhalten. Man nehme ein Adagio also nicht zu hurtig, ein Allegro nicht zu langsam; gebe allen Noten ihre gehörige Stärke, und drücke sich überhaupt rein, fließend und deutlich aus. „Aus der Seele aber muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel," denn ein Musicus kann nicht anders rühren, er sey denn selbst gerühret, und muß sich selbst in alle Affecte setzen können, welche er bei den Zuhörern erregen will. — Ein zweiter Theil dieses Werks, welcher 1762 in Berlin herausgegeben wurde, enthält die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie. In der Einleitung bemerkt Emanuel: „Der heutige Geschmack hat einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie als vordem eingeführt. Unsere Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage (2. Aufl. 1797) von einem weit größeren Umfange als ehemals, und die bekannten **Regeln des Generalbasses** wollen nicht mehr zureichen und leiden auch oft eine Abänderung." Er giebt in der Folge auch die bis dahin eben nur von ihm zuweilen benutzten kühnsten Auflösungen dissonirender Accorde, betrachtet aber diese sowohl als die

consonirenden noch nicht in dem Zusammenhange eines Grundaccordes mit seinen verschiedenen Lagen oder Umkehrungen; ebenso behandelt er Vorhalte vor Dreiklängen oder Septimenaccorden noch als besondere harmonische Körper unter dem Namen: Secundquintenaccord, Secundterzaccord, Sextseptimenaccord, Quartseptimenaccord u. s. f. Die **freien Fantasien**, bemerkt er weiterhin, sind entweder Vorspiele, die auf den Inhalt eines folgenden Stückes vorbereiten sollen und demnach auch den Charakter des letzteren tragen müssen, oder aber aus dem Stegreif erfundene Tonstücke, die keine bestimmte Takteintheilung enthalten, und in denen nicht allein in die verwandten, sondern auch in alle übrigen Tonarten übergegangen werden kann. Durch eine richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie, bemerkt er, wird man Meister aller Tonarten, und erfindet sodann auch im galanten Styl Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Auf eine gefällige und überraschende Weise kann der gebildete Musiker sogar auch in gearbeiteten Stücken moduliren, wohin er will, denn „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben."

Die bemerkenswerthesten und einflußreichsten deutschen **Clavierschulen** und von der Kunst des Clavierspiels handelnden Werke jener früheren Periode erschienen in ihren ersten Auflagen wie folgt nach einander:

1738. **Franz Anton Maichelbeck,** Musikdirector zu Freiburg: Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht ertheilet, wie man nicht allein im Partiturschlagen mit drei und vier Stimmen spielen, sondern auch, wie man der Partitur-Schlag-Stücke verfertigen und allerhand Läufer finden könne. Darneben auch die Regeln zum Componiren sowohl von dem Contrapunkt, als nach dem jetziger Zeit üblichen Kirchen- und Theatral-Style, mit Beifügung vieler Exempeln, nebst denen acht Choral-Tönen, mit Schlagstücken an die Hand giebt, in drei Theile abgetheilet, als I. de clavibus, mensuris et notarum valore; II. de fundamentis partiturae; III. mit exemplis tonorum et versuum. op. II, Augsburg, Lotter.

1750. **Friedrich Wilhelm Marpurg,** Kriegsrath und musikalischer Schriftsteller in Berlin: Die Kunst, das Clavier zu spielen. Erster Theil; Zweiter Theil: Vom Generalbaß, 1755, Berlin. Unter dem Namen des kritischen Musicus an der Spree herausgegeben.

1753. **Carl Philipp Emanuel Bach,** Kammervirtuose in Berlin: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und acht Probestücken in sechs Sonaten erläutert. Erster Theil, Berlin; Zweiter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird. Berlin, 1762, Winter.

1755. **Friedrich Wilhelm Marpurg:** Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen. Berlin, Haude und Spener.

1765. **Georg Simon Löhlein,** Capellmeister zu Danzig: Clavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit praktischen Beispielen erklärt. Leipzig; Zweiter Band, 1781.

1767. **Johann Samuel Petri,** Cantor zu Bautzen: Anleitung zur praktischen Musik. Lauban, Wirthgen. Handelt in deutlicher und gründlicher Weise von der Musik überhaupt, vom Generalbasse, von der Orgel, vom Claviere und von allen übrigen Clavierinstrumenten und deren Behandlung und anderen Instrumenten.

1789. **Daniel Gottlob Türk,** Musikdirector zu Halle: Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende. Leipzig und Halle, auf Kosten des Verfassers; in Commission bei Schwickert in Leipzig.

Das nächste, im Jahre 1804 in Jena herausgegebene Werk ähnlichen Inhalts von **A. E. Müller** zeigt schon den Titel: Clavier- und Fortepiano-Schule. Türk aber, der das Fortepiano ebenfalls kannte, bevorzugt in seiner Schule entschieden noch das Clavichord oder eigentliche Clavier, „denn auf keinem andern Clavierinstrumente läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem.“ Ein gutes Clavichord, bemerkt er, „muß einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder verliert, sondern von den tiefsten bis zu den mittleren Tönen wenigstens vier bis sechs Achtel lang in einem mäßig langsamen Adagio fortklingt, und die **Bebung** deutlich hören läßt. Diese Bebung aber ist eine Spielmanier, die sich auf unserem heutigen Fortepiano nicht ausführen läßt. Bei jenen Clavieren wurde nämlich durch das Anschlagen einer Taste ein Metallstift (oder eine ähnliche Tangente) gegen die Saite gedrückt, der diese zum Tönen brachte und erst dann wieder verließ, wenn der Finger von der Taste genommen wurde. Marpurg giebt in seiner Kunst das Clavier zu spielen (4. Auflage 1762) das Zeichen ⁀.... für die Bebung (französisch balancement) über einer halben Note an, und als „effectus“ zeigt er vier einzelne Achtelnoten auf gleicher Notenstufe, über welchen dasselbe Zeichen befindlich. Etwas bestimmter erklärt **Georg Friedrich Wolf** in seiner Schrift: Kurzer, aber deutlicher Unterricht im Clavierspielen, Göttingen, 1783, diese Spielmanier: „Die Bebung

(welche durch Punkte ...., die über einer halben oder ganzen Note stehen, angedeutet wird) macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegenbleibenden Finger gleichsam wiegt; daß dies sanft geschehen müsse, versteht sich von selbst."

Die früheste Composition, auf deren Titel das nur langsam, nach und nach Eingang findende **Fortepiano** erwähnt wird, ist vielleicht die folgende: Duetto für zwey Claviere, zwey Fortepiano oder zwey Flügel von **Johann Gottfried Müthel,** Riga, Hartknoch, 1771. Der Verfasser dieses Werkes, ein Schüler von Sebastian Bach, war Organist an der Hauptkirche zu Riga, und ließ außerdem noch 3 Sonates et 2 Ariosi avec 12 Variations pour le Clavessin, Nürnberg bei Haffner, und 2 Concerti per il Cembalo, Riga 1767, drucken. In seiner Manier nähert sich Müthel seinem Freunde Emanuel Bach, schreibt jedoch „weniger sanft und mehr rauschend." Burney fand seine Arbeiten zwar schwieriger als die von Händel, Scarlatti, Schobert und Emanuel Bach, aber so voll von neuen Gedanken, von Anmuth und Kunstfertigkeit, daß er sie unter die größten Producte seiner Zeit rechnete.

Emanuel Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichordes. Den damals gleichfalls sehr verbreiteten Kielflügel mit seinem rauschenden Tone fand er nicht geeignet für das feinere Clavierspiel, und über das **Fortepiano** äußert er sich 1787 in der 3. Auflage seines Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen, folgendermaßen: „Die neueren Fortepiano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudirt werden muß. Sie thun gut beim allein spielen und bei einer nicht gar zu stark besetzten Musik; ich glaube aber doch, daß ein gutes **Clavicord,** ausgenommen, daß es einen schwächeren Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein, und überdem noch die Bebung und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage noch jeder Note einen Druck geben kann. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist." Von den Kritikern seiner Zeit hatte Emanuel Bach viele Kränkungen zu erleiden; sie warfen ihm jenen leichten, ungelehrten Styl vor, welchen sich doch selbst Meister wie Haydn und Mozart zum Muster nahmen, ferner die damals als Härten erscheinenden harmonischen Kühnheiten, welche später unsere Harmonie- und Modulationslehre bereichert und erweitert haben. Dr. Burney sah ihn 1773 in Hamburg und ist der Meinung, daß selbst seine Feinde sich mit jenen freieren Compositionen ausgesöhnt haben würden, wenn sie dieselben von ihrem Schöpfer auf seinem Silbermann'schen Clavichorde mit der ihm eigenen Zartheit und Lebendigkeit hätten

ausführen hören. Emanuel selbst äußerte, daß er sich stets bemüht hätte, sangbar für das Clavier zu setzen und durch seinen Vortrag das Herz zu rühren. Er wurde damals durch jene Angriffe nicht mehr berührt, denn, bemerkte er, seit ich fünfzig Jahre alt bin, habe ich jeden Ehrgeiz aufgegeben und will in Ruhe leben, da ich nicht weiß, wie nahe mir mein Ende bevorsteht.

Zu den vorzüglichsten Schülern Emanuels gehörten die später noch zu erwähnenden Tonkünstler **Johann Wilhelm Häßler** (1747—1822), **Nicolaus Joseph Hüllmandel** (1751—1823) und sein hier noch besonders hervorzuhebender jüngerer Bruder **Johann Christian Bach.** Dieser wurde 1735 in Leipzig geboren und ging nach des Vaters Tode zu seinem Bruder Emanuel nach Berlin, um dessen Unterricht im Clavierspiel und in der Composition zu genießen. Im Jahre 1754 wandte er sich nach Mailand, wo er Organist an der Hauptkirche wurde, ging sodann 1759 nach London und starb daselbst als Musikmeister der Königin im Jahre 1782. Seine Clavierwerke, welche in London, Berlin, Amsterdam und Paris gedruckt wurden, bestehen in achtzehn Clavierconcerten, achtundzwanzig Claviertrio's, einer Sonate für zwei Flügel, einer anderen zu vier Händen, und in zwölf Sonaten für das Clavier allein. Gerber schreibt 1790 vorzüglich ihm den stärkeren Anwachs der Clavierliebhaber und Liebhaberinnen in seinen Tagen zu, denn „das naive Tändelnde, die lebhafte Freude, welche durchaus in seinen Clavierwerken herrscht, hat ihm den Beifall beider Geschlechter jeder Nation zu eigen gemacht, und nicht so bald war eins seiner Werke erschienen, als es auch die Hände der Liebhaber allgemein beschäftigte.“ Von seinen Sonaten liegt mir eine Ausgabe ohne Ortsangabe mit folgendem Titel vor: Six Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte, dédiées à S. A. le Duc Ernest de Mecklenbourg etc. Major général des armées de S. M. britannique; comp. par Jean Chrétien Bach, maître de musique de S. M. la reine d'Angleterre. Oeuvre V. Aus der Widmung sowohl, wie aus dem werthvollen, von Cipriani gezeichneten und von Bartolozzi gestochenen Titel (beide berühmte Künstler lebten seit 1764 in London) geht hervor, daß diese **Sonaten** während seines Aufenthaltes in London herausgegeben worden sind. Sie rechtfertigen nicht allein die günstige Aufnahme, welche seine Compositionen jederzeit bei ihrem Erscheinen gefunden haben, sondern sind auch deshalb noch merkwürdig, weil in denselben der **Hauptsatz** der Sonaten vielleicht zum ersten Male einen bestimmt ausgesprochenen **Nebensatz** erhält. So beginnt z. B. die zweite derselben mit einem Allegro molto in D dur. Das Hauptthema von vier Takten wird wiederholt, und der Baß tritt sodann zu einer bewegteren

Begleitung der rechten Hand hervor, modulirt durch den Dominantseptimenaccord H dis fis a nach E dur, und bildet einen Einschnitt, nach welchem das zweite, von dem Hauptsatze ganz verschiedene Thema in A dur beginnt; dieses endet nach sechzehn Takten in A dur, und ein deutlich ausgesprochener Schlußsatz von vier Takten, die wiederholt werden, schließt den ersten Theil in der genannten Tonart der Oberdominante ab. Die kurzen Durchführungen des zweiten Theils berühren besonders H moll, und mit einer Modulation nach der Haupttonart tritt auch der Hauptsatz der Sonate wiederum auf; das erwähnte Nebenthema und der Schlußsatz werden sodann wie im ersten Theile, nun aber in D dur wiederholt. Immanuel Faißt führt in seinen vortrefflichen Beiträgen zur Geschichte der Claviersonate (Cäcilia, Band 26, S. 21) mehrere Componisten jener Zeit, und unter diesen besonders Emanuel Bach an, in deren Sonaten zuweilen ebenfalls ein zweites Thema erkennbar zu seyn scheint; bei Johann Christian Bach aber wird dasselbe mit einer solchen Bestimmtheit eingeführt und abgeschlossen, daß seine Sonaten schon ganz die später von Mozart consequent für dieselben festgehaltene Form erkennen lassen. Die Zusammenstellung der Sätze in einer Sonate ist bei dem Londoner Bach noch eine sehr verschiedene; so besteht die erste der erwähnten Sonaten aus einem Allegretto und einem Tempo di Minuetto, beide in B dur; die zweite aus einem Allegro di molto in D dur, einem Andante in G dur und einem Minuetto in D dur; die dritte stellt ein Allegro in G dur und ein Allegretto mit Variationen in derselben Tonart zusammen; die vierte zeigt ein Allegro und ein Rondo in Es dur; die fünfte ein Allegro assai in E dur, ein Adagio in A dur und ein Prestissimo in E dur, und die sechste ein Grave, ein fugirtes Allegro moderato und ein Allegretto in C moll.

Wir beschließen die dem Clavichorde gewidmete erste Abtheilung dieser historischen Skizze mit einem Blicke auf jene Stadt, die sich alsbald zum Mittelpunkte alles musikalischen Lebens in Europa aufschwingen sollte. Wie Sebastian Bach und besonders seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel im Norden Deutschlands, so wirkte der ausgezeichnete Theoretiker und Kirchen- und Operncomponist **Johann Joseph Fux** (1660—1741) in Wien durch Lehre und Werke zur Regelung und Verbreitung jener von den Niederländern den Italienern übergebenen und von diesen und den Deutschen weiter ausgebildeten Kunst des Contrapunktes. Zu seinen talentvollsten Schülern gehörten **Gottlieb Muffat** (ein Sohn des oben erwähnten Georg Muffat), dessen: Componimenti musicali per il cembalo, Wien 1727, und andere handschriftlich hinterlassene Parthien,

Toccaten und Fugen den werthvollsten Clavierstücken jener Zeit beigezählt werden können; und ferner **Georg Christoph Wagenseil** (1688—1779), der besonders durch seine in Wien gedruckten „Sinfonieen fürs Clavier mit zwei Violinen und Baß," op. IV u. f., in jener Zeit sehr geschätzt wurde und noch in seinem vierundachtzigsten Jahre mit vielem Feuer Clavier gespielt und Unterricht auf demselben ertheilt haben soll. Außer den genannten Werken wurden von ihm veröffentlicht: Suavis artificiose elaboratus concentus musicus, continens VI parthias selectas ad clavicymbalum compositas; Bamberg, um 1740; VI Divertimenti da Cembalo, op. I, Wien; ähnliche Tonstücke als op. II u. III, und ferner sechs Claviersonaten mit Violine, op. V, zu Paris, woselbst auch mehrere seiner Claviersinfonieen gestochen wurden. Auch **Johann Wanhal** (1739—1813) lebte damals in Wien und wurde etwa von 1760 bis 1780 zu den gesuchtesten Modecomponisten gezählt, indem er in seinen Clavierstücken die Tonleitern, gebrochenen Accorde und andere, auch dem mittelmäßigen Spieler geläufige Uebungen zu Passagen benutzte, die dem Ohre des Dilettanten brillant und galant erklangen. Zu seinen zahlreichen Compositionen, unter denen sich auch einige claviermäßige contrapunktische Arbeiten und mehrere damals sehr geschätzte Lehrwerke vorfinden, gehören die folgenden: 3 Caprices op. 14, Amsterdam, Hummel, und ähnliche op. 31, 35 u. f. in Wien bei Cappi, Artaria und Steiner; 36 fortschreitende Clavierstücke op. 41, Leipzig, Peters; 3 Gratulationssonaten, Bonn, Simrock; 12 Fugen, ebendas.; Sonate militaire, Offenbach, André; Die Friedensfeier, charakteristische Sonate, Bonn, Simrock, und gegen siebenzig Hefte mit Variationen. Seine seit etwa 1790 herausgegebenen Compositionen aber sind, wenn auch nicht ihrem Geiste, so doch ihrer Form nach, schon unter dem Einflusse der Meister der folgenden Periode des Clavierspiels entstanden.

Als Anhang zur ersten Abtheilung dieser Schrift folgen hier noch einige Nachrichten über die darin oftmals erwähnten Tanzformen jener Zeit, soweit sich deren in den älteren Werken von Brossard, Walther, Mattheson u. A. auffinden ließen.

Die älteren Tanzformen.

In Deutschland, wie in Italien und Frankreich, waren die ersten Instrumentalcompositionen nur Nachklänge von Gesängen. Diesen schlossen sich sodann die harmonisch bearbeiteten Volkstänze an, welche von den Spielleuten aller Länder

schon frühzeitig melodisch ausgeführt und ebenfalls ursprünglich vom Gesange belebt worden waren. So ging im Jahre 1512 aus der Druckerei des Peter Schöffer zu Mainz ein Werk von Arnold Schlick hervor, welches den Titel führt: Tabulaturen etlicher lobgesang vnd liedlein vff die orgeln vnd lauten ꝛc. Ebenso gab Tielman Susato 1551 zu Antwerpen eine Sammlung von „allerhand Tänzen“ in vier einzelnen Stimmen heraus, welche, wie der niederdeutsche Titel sagt, „sehr lustig und bequem auf allen musikalischen Instrumenten zu spielen“ seyen. Die vier verschiedenen Stimmen schreiten hier Note gegen Note mit einander fort, und nur selten werden die Dreiklangsharmonieen derselben von gebundenen Dissonanzen oder Durchgangstönen unterbrochen. Für das Spinett arrangirt und in Tabulatur gesetzt gab ferner S. Gorlier 1560 zu Lyon ein Heft mit folgendem Titel heraus: Premier livre de tablature d'Espinette, Chansons, Madrigales et Gaillardes; und ebenso erschien eine Sammlung von achtundachtzig solcher für Tasteninstrumente arrangirten Gesang- und Tanzstücke 1571 zu Leipzig in der „Orgel- und Instrument-Tabulatur“ des Organisten Ammerbach daselbst. Die in dergleichen Sammlungen enthaltenen Tänze, deren ursprünglich jeder einen besonderen Charakter und Rhythmus zeigte, waren dazu bestimmt, gespielt und getanzt zu werden. In erweiterter Form erhielten sie sich jedoch auch als bloße Instrumentalstücke, besonders bei einer gewählten Zusammenstellung (seit dem 17. Jahrhundert) in den sogenannten Suiten, Partiten und Kammersonaten und waren bis gegen das 19. Jahrhundert hin beliebt. Von älteren Schriftstellern werden die vorzüglichsten derselben folgendermaßen charakterisirt:

Die **Allemande** zeigt das Bild eines zufriedenen Gemüthes; ihre Harmonieen sind ernst, gewählt und wohl ausgearbeitet; sie hat zwei Reprisen von fast gleicher Länge, gewöhnlich mit einem kürzeren oder längeren Auftakte, und ihr Rhythmus bewegt sich im $^4/_4$ Takte im Tempo Moderato. Die **Corrente** oder Courante im $^3/_2$ oder gemäßigten $^3/_4$ Takte, ergeht sich in lieblichen und zärtlichen Läufen, und ihre Melodie spricht Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen aus; sie besteht aus einer kürzeren und einer längeren Reprise, beginnt mit einem kurzen Auftakte und schließt auf dem Haupttakttheile. Die **Sarabanda** tritt voll Ernst und Grandezza im langsamen dreitheiligen Takte auf und hat zwei aus acht Takten bestehende Theile. Ihre Melodie beginnt stets mit dem vollen Takte, schließt aber in der Regel auf dem dritten Takttheile. Ihre kurze, ausdrucksvolle, sich nur in wenigen Tönen bewegende Melodie eignet sich gut zu Variationen, und besonders wurde eine alte Melodie dieses Tanzes: Follie d'Espagne, später häufig dazu

benutzt; so namentlich von Domenico Scarlatti. Die **französische Gigue** oder Gique erscheint zuweilen im $^3/_4$ Takte, mit einem Auftakte und folgender punktirter Viertelnote, oder im $^6/_8$ Takte, mit einem Auftakte und folgender punktirter Achtelnote im Niederschlage. Die **italienische Giga**, bald mit dem vollen Takte, bald mit einem kürzeren oder längeren Auftakte beginnend, bewegt sich bei festgehaltenem fließenden Rhythmus und schnellem Tempo in folgenden Taktarten: $^6/_8$, ferner $^9/_8$ und $^{12}/_8$. Die hier genannten Tänze bildeten in derselben Folge eine sogenannte **Suite.** Später gab man ihnen noch ein Präludium, eine Ouverture oder Symphonie (damals ein harmonisches Präludium), eine Intrada, Toccata, ein Capriccio oder ein anderes Tonstück als Einleitung und überließ zugleich die Auswahl der Tänze, bis auf die gewöhnlich den Schluß bildende, im lebhaften Tempo ausgeführte Giga, dem Gutdünken des Componisten. In so erweiterter Form hießen die Suiten dann auch Sonaten, oder bestimmter **Kammersonaten,** Sonate da camera, zum Unterschiede von jenen ernsteren Instrumentalstücken, welche **Kirchensonaten,** Sonate da chiesa, genannt wurden. Die verschiedenen Sätze einer Suite oder Partita aber zeigten nicht allein einen äußeren Zusammenhang, indem sie sich alle in einer und derselben Tonart bewegten und in ihrer einfacheren oder kunstvolleren harmonischen Bearbeitung eine gewisse Aehnlichkeit unter einander erkennen ließen, sondern sie bekamen durch einen ihnen zu Grunde gelegten und festgehaltenen bestimmten Charakter, durch eine in allen jenen verschiedenen Formen zum Ausdruck gelangende ruhige, freudige, aufgeregte oder leidenschaftliche Stimmung nun auch einen verständlichen inneren Zusammenhang. Erst dadurch wurde die Suite zum sinnvollen Kunstwerke, durch Sebastian Bach aber endlich zu vollendeter Schönheit emporgehoben.

Zu den älteren Tänzen, welche bald einzeln, bald in den **Partien** oder Partite, d. h. in einer Auswahl von verschiedenen Tonwerken, in den Clavierübungen oder Exercices, oder auch als Bestandtheile einer Suite oder Sonate für das Clavier erschienen, gehören ferner auch die folgenden: Das **Menuet.** Es trat feierlich und mit edlem Anstande im $^3/_4$ Takte auf. Die Melodie desselben, stets mit dem metrischen Hauptheile des vollen Taktes beginnend und schließend, bestand anfangs aus zwei Reprisen, jede von vier oder acht Takten, mit bemerkbaren Einschnitten in jedem vierten Takte. Der erste Theil endete häufig im Hauptttone, und nach dem zweiten Theile, der in einer diesem verwandten Tonart schloß, wurde der erste Theil wiederholt. Häufig folgte der Hauptmelodie ein zweites Menuet in verwandter Tonart, nach welchem das erstere wiederholt wurde. Zuweilen folgte sodann noch ein drittes tonverwandtes Menuet, nach welchem

endlich abermals der Hauptsatz gespielt wurde. Solche mit dem ersten abwechselnden Menuets bezeichnete man sodann mit den Namen Alternativo und Trio. Der Rhythmus der **Gavotte**, gewöhnlich im alla breve Takte $^2/_2$, soll bei mäßiger Bewegung recht bestimmt hervortreten. Ihre Melodie beginnt mit der letzten Hälfte des Taktes, also mit zwei Viertelnoten, und besteht aus einer Reprise von vier Takten, welche in verwandter Tonart auf dem Haupttakttheile schließt, und einer folgenden, in der Haupttonart schließenden Reprise von acht Takten. Die **Bourée**, im $^1/_4$ Takte und mit zwei Reprisen, jede von vier Takten, beginnt stets mit einer Vierteluote im Auftakte, der gewöhnlich eine Viertel- und zwei Achtelnoten als sodann festgehaltener Rhythmus folgen. Der **Rigaudon** ist ein im $^4/_4$ Takt gesetzter und mit dem letzten Viertel beginnender heiterer oder grotesker Tanz von drei bis vier Reprisen, dessen dritter kurzer und ganz absonderlicher Theil wie von ungefähr einfällt und häufig in tieferen Tönen, ohne rechten Schluß erscheint, damit der folgende, regelmäßigere Theil um so überraschender eintreten könne. Der **Passepied**, im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takte, fängt gewöhnlich mit einem Achtel im Auftakte an, und hat drei bis vier Reprisen von gerader Taktanzahl, deren dritte, wie beim Rigaudon, kurz und tändelnd oder neckend ist. Die **Ciacona** oder Chaconne ist ein länger ausgeführtes, im $^3/_4$ Takte und in einer Durtonart mäßig einherschreitendes Tanzstück, bei welchem ein gewöhnlich aus vier Takten bestehender obligater Baß, der anfangs allein auftritt, fortwährend als Basso ostinato wiederholt wird, während zu demselben Variationen aller Art ausgeführt werden. Die **Passacaglia** oder Passecaille ist ein ganz ähnliches, nur in einer Molltonart und im $^3/_4$ Takte ausgeführtes Tonstück weicheren Charakters und langsamerer Bewegung, dem ein festgehaltener Basso ostinato zu Grunde liegt, dessen Melodie jedoch im Verlaufe des Tonstücks auch der Ober- oder einer Mittelstimme zugetheilt werden kann. Die **Pavane** oder Paduane war ein ernst und gravitätisch im alla breve Takte auftretender festlicher Tanz, dem als schroffer Gegensatz gewöhnlich die **Gagliarda** (Gaillarde, nach Brossard und Rousseau früher **Romanesca** genannt) lustig, punktirt und stark markirt im dreitheiligen vollen Takte folgte. Der **Passamezzo** ließ ferner eine gemächlich ruhige Weise hören, während die **Furie** in feurigen, scharf markirten und oft stark dissonirenden Tönen vorübersauste; ebenso markirte die **Moriska** das viertheilige Metrum in fühlbaren Abschnitten von vier Takten, während der bewegtere **Saltarello** im $^3/_4$ Takte den Rhythmus einer halben und ihr folgenden Viertelnote ausführte.

Neuere Geschichte des Clavierspiels.

Das Fortepiano.

III. Der lyrische Claviersatz.

Joseph Haydn und Wolfgang Mozart.

Der streng gesetzmäßig und einfarbig ernst einherschreitenden Fuge, welche die ganze Kunst des Contrapunktes in sich vereinigte, hatte das Haupt jener älteren deutschen Clavierschule, Emanuel Bach, die in mannigfaltigeren Farben erglänzende und sich in freierer Form bewegende Sonate entgegengestellt. Mit durchgreifender Energie übergab er gegen 80 solcher Tonstücke für das Clavier allein dem Drucke, und die Aufgabe der ihm folgenden Meister bestand nunmehr ganz besonders darin, die Sonatenform, welche bald für alle bedeutenderen Tonstücke, wie die Sinfonie, das Concert, das Quartett u. s. f. angenommen wurde, zu einer den allgemeinen Gesetzen der Schönheit vollkommen entsprechenden Form auszubilden und damit zum Meisterwerke des freieren Compositionsstyles zu erheben. Wie kein Reformator überhaupt, so konnte auch Emanuel Bach nicht den kränkenden Anfeindungen seiner Mitlebenden entgehen, doch hatte er ebenso die Genugthuung, die freisinnigeren derselben zu seinen innigsten Anhängern und Verehrern zählen zu können. So zeigt der berühmte Musikhistoriker Forkel in seinem Musikalischen Almanach von 1783 die drei ersten Sammlungen von Claviersonaten für Kenner und Liebhaber von C. P. E. Bach folgendermaßen an: „Der Verfasser ist bekanntlich ein Mann, cujus gloriae neque profuit quisquam laudando, nec vituperando quisquam nocuit;“ und in dem folgenden Jahrgange giebt Forkel S. 22—38 eine gründliche Abhandlung über die in der dritten jener Sammlungen befindliche Sonate in F moll. Ebenso bekannte Joseph Haydn, der Tonmeister, dessen Wirken wir zunächst in Betracht zu ziehen haben: „Was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken!“ und auch Mozart zollte ihm die Anerkennung: „Er ist der Vater, wir sind die Buben; wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm

gelernt!" Als Emanuel Bach 1788 in seinem 74. Jahre zu Hamburg starb, zählten seine jüngeren Zeitgenossen Haydn 56, Mozart 32 und Beethoven 18 Jahre. Der Umstand aber, daß die damals wie noch heute hochverehrten Tonmeister Haydn seit 1740, Beethoven seit 1770 und Mozart seit 1781 einen bleibenden Aufenthalt in Wien genommen hatten, erklärt es uns, daß diese durch ihre freundliche Lage so begünstigte und durch einen kunstsinnigen Adel und gesellschaftlich gemüthlichen Ton so anziehende Hauptstadt sich zum Ausgangspunkte aller Reformen der folgenden Periode unserer Kunstgeschichte emporzuheben vermochte.

Joseph Haydn wurde 1732 zu Rohrau in Unterösterreich geboren und seiner hervorragenden musikalischen Begabung wegen schon im 8. Jahre als Chorknabe bei der Hauptkirche zu Wien engagirt. Er bekam hier gründlichen Unterricht im Gesange, Clavier- und Violinspiel und machte sich außerdem noch im einsamen Stübchen mit den Gesetzen des Contrapunktes durch den Gradus ad Parnassum von Fux vertraut. Die ersten Clavierwerke von Bedeutung, mit welchen er bekannt wurde und die seinen Uebungen zugleich eine neue Richtung geben sollten, waren 6 Sonaten von C. P. E. Bach. Er wurde nicht müde, dieselben zu spielen und äußerte später, daß er damals den Styl dieses Componisten gar eifrig studirt und sich anzueignen gesucht habe. Schon frühzeitig beschäftigte er sich in Wien mit Musikunterricht, und die ersten Claviersonaten, welche er für seine Schüler schrieb, machten bald in unzähligen Abschriften die Runde und wurden sogar ohne sein Vorwissen durch den Druck veröffentlicht, da das Eigenthumsrecht eines Autors damals noch auf keine Weise geschützt war. Diese so beifällig aufgenommenen Tonstücke aber verschafften ihm Unterrichtsstunden in den höchsten Kreisen, und ebenso erhielt er durch seine in großer Anzahl componirten Violinquartette, die nicht minderes Aufsehen erregten, Eingang in die vorzüglichsten musikalischen Gesellschaften dieser Kaiserstadt. Seine Compositionen wurden seit 1760 auch über die Grenzen Wiens hinaus bekannt; überall freute man sich über die Frische und Munterkeit ihres naiven Styls, tadelte andererseits jedoch auch heftig, daß sie die Musik zu komischen Tändeleien herabwürdigten und zahlreiche Incorrectheiten und verbotene Octaven (seitdem längst „erlaubte" Verdoppelungen einer Melodie) enthielten. Emanuel Bach bemerkte im Jahre 1773 in Beziehung auf den selbst seinem Freisinne der Würde der Tonkunst gefährlich scheinenden Charakter der damals herandringenden neueren Musik: „Wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem die Musik und deren Ausführung in eine neue Periode trat und zu einer Höhe emporstieg, die ihr nach meiner Empfindung Schaden zufügte. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen

Männern," ruft er aus, „daß das jetzt so beliebte Komische hieran den größten Antheil habe." Daß wir aber unserem Haydn die Einführung dieses bis dahin noch nicht in Anwendung gebrachten **launig scherzenden Styles** zu verdanken haben, geht ferner auch aus der Charakterisirung dieses Meisters in dem Musikalischen Handbuche für das Jahr 1782 hervor, wo S. 19 u. f. von ihm gesagt wird: Haydn: „Musikalischer Spaßmacher, aber, so wie Yorik, nicht fürs Pathos, sondern fürs hohe Komische; und dies ist in der Musik verzweifelt schwer. — Selbst seine Adagio's, wo der Mensch eigentlich weinen sollte, haben oft das Gepräge des hohen Komischen. Haydn ist einmal von den Berlinern über die Incorrectheiten seines Satzes ausgehunzt worden: aber die Leute müssen nicht bedacht haben — daß man entweder gar nicht lachen dürfe, oder nothwendig oft wider die Regel des Wohlstandes lachen müsse, je nachdem die Ebbe und Fluth der Laune ist." Im Jahre 1761 trat Haydn als Capellmeister in die Dienste des Fürsten Nicolaus Joseph Esterházy und lebte bis 1790 in Eisenstadt, der Residenz desselben, brachte jedoch jährlich gegen drei Wintermonate in Wien zu. Für die Capelle dieses Fürsten hatte er bis zum Jahre 1789 bereits 175 Sinfonien neben ebenso zahlreichen Clavierstücken und anderen Compositionen geschrieben. Ueber jenen wichtigen Abschnitt seines Lebens spricht sich Haydn selbst wie folgt aus: „Mein Fürst war mit all meinen Arbeiten zufrieden; ich erhielt Beifall; ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen — und so mußt' ich original werden." Um 1770 kam **Ignaz Pleyel** (1757—1831), ein Landsmann von ihm, nach Wien, um bei dem bereits erwähnten Wanhal Unterricht im Clavierspiel zu nehmen. Die glücklichen musikalischen Anlagen desselben veranlaßten den Grafen Erdoedy, ihn Haydn in Pension zu geben, damit er bei diesem das Violinspiel und die Composition studire. Bald wurde er der Lieblingsschüler dieses Meisters, blieb bis 1777 in dessen Hause, ging sodann nach Neapel, später nach Rom, und war seit 1783 am Münster zu Straßburg als Musikdirector engagirt. In dieser Stadt namentlich componirte Pleyel eine große Anzahl von Streichquartetten und Clavierstücken, die damals eine außerordentliche Beliebtheit erlangten, obgleich sie nur die populäre, nicht aber auch die geistvolle Seite der Tonsätze unseres Haydn im schwachen Abglanze wiederzugeben vermochten. Dieselben wurden zu Paris, London, Wien, Berlin, Leipzig u. a. O. gedruckt, und von seinen Clavierstücken führen wir folgende an: 6 grandes Sonates op. 15, Leipzig,

Hofmeister; 3 leichte Clavier-Sonaten, Nouvelles Sonatines progressives und 4 Rondeaux favoris, Leipzig, Peters.

Der Fürst Esterházy starb 1790 und hatte Haydn eine lebenslängliche Pension von 1000 Gulden ausgesetzt, die sein Sohn und Nachfolger im Majorate noch um 400 Gulden vermehrte. Haydn übersiedelte nunmehr nach Wien und gedachte hier sein Leben ruhig und sorgenfrei fortzusetzen, als gegen das Ende des Jahres 1790 Peter Salomon, ein in England lebender berühmter Violinist aus Bonn, bei ihm eintrat, um ihn im Auftrage des Directors des Haymarket Theaters zu London unter den günstigsten Bedingungen als Componisten für 12 Concerte daselbst zu engagiren. Mozart, der damals zu Wien im freundlichsten Verhältnisse mit Haydn lebte, sagte ihm bei dieser Gelegenheit: „Papa! Sie haben keine Erziehung für die große Welt gehabt und reden zu wenig Sprachen!" Haydn aber erwiederte: „O, meine Sprache versteht man durch die ganze Welt!" und als Tag der Abreise nach London wurde der 15. December festgesetzt. Mozart verließ ihn an demselben nicht und sagte beim Abschiede, der Beider Augen mit Thränen füllte: „Wir werden uns wohl heute das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen!" — und kein volles Jahr ging vorüber, als der noch in London weilende Haydn die Nachricht von dem Tode seines um 24 Jahre jüngeren Freundes erhielt und nach Wien schrieb: „Die Nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent!" Mit Enthusiasmus wurde Haydn in London aufgenommen, und seine Compositionen gefielen in den von ihm am Claviere dirigirten Concerten außerordentlich. Eine Gesellschaft von Musikern (Professionalisten) aber, welche ebenfalls im Begriff stand, dergleichen zu veranstalten, strengte alle Kräfte an, um jene zu verdunkeln. So componirte unter Anderem der damals in London lebende Muzio Clementi eine Sinfonie für die Professional-Concerte, welche eine sehr günstige Aufnahme fand. Im zweiten Theile der Soirée führte man sodann eine ältere Sinfonie von Haydn auf, in der Absicht, diese neben der ersteren gänzlich herabsinken zu lassen. Das Publicum aber nahm sie mit so rauschendem Beifalle auf, daß Clementi die Lust zu einem ähnlichen Wettkampfe auf diesem Gebiete für immer verlor. Im Sommer desselben Jahres reiste Haydn mit Dr. Burney nach Oxford, um dort die Doctorwürde zu erlangen, und verweilte nach der Rückkehr bis zum folgenden Jahre (1792) in London, um in einer zweiten Reihe von 12 Concerten ebensoviel neue Sinfonieen zur Aufführung zu bringen. Die oben genannte Gesellschaft aber machte öffentlich bekannt, Haydn sey schon zu bejahrt, um noch etwas Neues hervorbringen zu können; man habe sich deshalb an seinen

berühmten Schüler Ignaz Pleyel gewandt und diesen nach London berufen, um in 12 Professional-Concerten seine frischeren Compositionen hören zu lassen. Pleyel benahm sich in London so liebevoll gegen seinen alten Meister, daß dieser schrieb: „Pleyel zeigte sich bei seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß er neuerdings meine Liebe gewann. Wir sind sehr oft beisammen und das macht ihm Ehre, und er weiß seinen Vater zu schätzen. Wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen." — — „Ich erhielt voriges Jahr großen Beifall, gegenwärtig aber noch mehr. Man kritisirt sehr Pleyels Kühnheit. Unterdessen lieb' ich ihn dennoch. Ich bin jederzeit in seinem Concerte, und der erste, so ihm applaudirt." Pleyel aber theilte das Schicksal aller erfindungsarmen Nachahmer: als er 1831 als Musikverleger und Pianofortebauer in Paris starb, waren seine früher so beliebten Compositionen schon längst der Vergessenheit übergeben, während Haydns Oratorien und Instrumentalwerke noch heute als Muster eines gesunden und ungezwungenen Styles mit Beifall aufgenommen werden. Haydns Ruhm in Deutschland begann erst, wie er selbst oft äußerte, mit seiner Rückkehr von England. Seine Compositionen, unter denen eine große Anzahl von Clavierstücken aller Art, wurden in Wien, Leipzig, Berlin, London, Paris, Amsterdam u. a. O. gedruckt und später in Gesammtausgaben von Breitkopf und Härtel in Leipzig und L. Holle in Wolfenbüttel herausgegeben. Es erschienen davon: ein Concerto in D dur, op. 37, Mainz, Schott; ein zweites in G dur, Amsterdam, Hummel; zwei Sonaten zu vier Händen, op. 81 und 86, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Il maestro e lo scolare, Variationen zu vier Händen, ebendaselbst; 34 Clavier-Sonaten, ebendaselbst und in Wolfenbüttel bei L. Holle; 8 Sonaten für Clavier und Violine, neue Partiturausgabe, Breitkopf und Härtel; 31 Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, ebendaselbst und mehrere Hefte mit Variationen, Capricen (Wien, Artaria) und kleineren Tonstücken. Haydn ging im Jahre 1793 noch ein Mal nach London, nahm von hier den Text zu seinem Oratorium, die Schöpfung, mit nach Deutschland, ließ diesen zu Wien durch van Swieten verdeutschen und brachte die vortreffliche Composition desselben 1799, also in seinem 67. Lebensjahre daselbst zur Aufführung. Im Jahre 1801 vollendete der allverehrte Greis noch seine jugendfrischen Jahreszeiten und starb 1809, unter den Stürmen des französischen Krieges, als einer unserer thätigsten und einflußreichsten Tonmeister, der den echt deutschen herz- und gemüthvollen Charakter in allen seinen zahlreichen Compositionen bewahrt und zum natürlichsten Ausdrucke gebracht hatte.

Haydn hatte in seine Sinfonieen das **Menuet** eingeführt, dem er gewöhnlich einen munteren und lebhaften Charakter beilegte, wodurch Beethoven später veranlaßt wurde, ein ähnliches **Scherzo** oder Allegretto zuweilen auch der Claviersonate beizugeben und in demselben die Stimmung des ganzen Tonstückes von einer möglichst heiteren Seite aufzufassen. Wenn Haydn zum ersten Male einem Tonstücke überhaupt den Stempel des Humors und der ausgelassensten Laune aufzudrücken verstand, so müssen wir dagegen Mozart, dem jüngeren Zeit- und Ruhmesgenossen dieses Meisters, der nicht nur als Tonsetzer, sondern auch als Claviervirtuose auftrat, das Verdienst beimessen, seinen Compositionen bei erweiterter und veredelter Form zugleich auch eine ansprechendere Klangschönheit und seinen Vorträgen den zartesten und wärmsten Ausdruck verliehen zu haben. Jener ältere Meister besuchte das Ausland erst in den späteren Jahren seines Lebens und sprach seine liebenswürdige Individualität demnach vorzüglich in seinem echt deutschen Compositionsstyle aus. Mozart dagegen traf schon während der Kunstreisen seiner Kinder- und Jünglingsjahre mit den bedeutendsten Musikern der Hauptstädte von Deutschland, Frankreich, England, Holland und Italien zusammen, nahm mit jugendlicher Frische die Eigenthümlichkeiten eines jeden derselben in sich auf, und selbst von der Natur mit der reichsten Phantasie und dem feinsten Schönheitssinne ausgestattet, konnte er somit der Schöpfer eines überall gleich ansprechenden universalen Compositionsstyles werden.

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren. Sein Vater, Leopold Mozart, bekannt durch eine erste gründliche deutsche Violinschule und mehrere praktische Compositionen, unterrichtete ihn und seine fünf Jahre ältere Schwester, Maria Anna, schon frühzeitig in der Musik und besonders im Clavierspiel, und beide offenbarten bald die günstigsten Anlagen für diese Kunst. Nissen theilt in seiner Biographie Mozarts einige Clavierstücke mit, die Wolfgang bereits in seinem sechsten und siebenten Jahre componirt hatte. Der glückliche Vater fand sich dadurch bewogen, schon im Jahre 1762 eine Kunstreise nach München und später nach Wien mit seinen Kindern zu unternehmen, und an beiden Orten wurden diese in die höchsten Kreise gezogen und ihre Leistungen mit ungetheiltem Beifall gekrönt. Auch der Kaiser Franz I. ließ die jungen Virtuosen öfters in sein Schloß rufen, stellte zuweilen die musikalischen Fähigkeiten Wolfgangs auf die Probe und freute sich über dessen kindlich offene Aeußerungen. So sollte sich dieser einst bei Hofe vor einer glänzenden Versammlung hören lassen. Bevor er jedoch begann, schaute er umher, und da er den damals am meisten geschätzten Clavierspieler und Tonsetzer

nicht in seiner Nähe sah, rief er aus: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der soll herkommen, der versteht es!“ Als dieser hierauf ans Clavier getreten war, sagte er zu ihm: „Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden!“ — Zu den Compositionen, welche Wolfgang etwas später zu seinen Vorträgen wählte, gehörten auch die oben besprochenen Sonaten von Johann Christian Bach, und als Studien benutzten die Geschwister unter Anderm die ebenfalls schon erwähnten Sonaten von Domenico Paradies und ein Concert von Andrea Lucchesi, einem gründlich gebildeten Musiker, der 1771 Capellmeister des Kurfürsten zu Bonn wurde. Wolfgang bekam in Wien eine kleine Geige geschenkt und lernte bald ohne Anweisung auf derselben spielen; ebenso bedurfte es nur einer Andeutung wegen der Behandlung des Pedales bei der Orgel, um ihn auch mit diesem Instrumente völlig vertraut zu machen. Die glücklichen Erfolge in Wien veranlaßten den Vater, im Jahre 1763 einen weiteren Ausflug, und zwar nach Paris zu wagen. Auf dem Wege dahin wurden die Kinder überall bewundert, und auch in Frankfurt gaben sie mehrere erfolgreiche Concerte. Hier spielte Wolfgang, wie eine Anzeige vom 30. August 1763 sagt (S. Jahn, W. A. Mozart; I, 45 u. f.), nicht nur Concerte auf dem Clavessin oder dem Flügel, sondern auch auf der Violine; accompagnirte bei den Sinfonieen mit dem Claviere, und phantasirte endlich „so lange man zuhören wollte“ aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm nennen könnte „vom Kopfe“ rc. Die Geschwister wurden zu Paris der Marquise von Pompadour vorgestellt, spielten sodann in Versailles vor der königlichen Familie, und gaben endlich in Paris zwei glänzende Concerte. Die bedeutendsten Clavierspieler dieser Stadt waren damals Schobert aus Straßburg und Johann Gottfried Eckart aus Augsburg; diese überbrachten den Kindern ihre gestochenen Clavierwerke, und Marie Mozart gewann besonders durch den präcisen Vortrag der schwierigen Compositionen der genannten, in den Concerten anwesenden Tonkünstler allgemeinen Beifall. Von dem siebenjährigen Mozart aber ließ der Vater zu Paris vier Claviersonaten mit Violinbegleitung als op. 1 und 2 stechen, deren Widmung von den auf dem Titel genannten Damen huldreichst angenommen wurde: II Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon, dédiées à Madame Victoire de France par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans. Oeuvre premier; das zweite Werk, mit ähnlichem Titel, war der Comtesse de Tessé zugeeignet, und Nissen hat a. a. O. aus demselben einen Satz in B dur mitgetheilt. Im Jahre 1764 reisten sie nach England, und fanden dort eine so überaus freundliche

Aufnahme, daß sie gegen fünfzehn Monate daselbst verweilten. Johann Christian Bach war damals Musikmeister der Königin und fand ein besonderes Wohlgefallen an der seltenen musikalischen Begabung Wolfgangs. Auch der König bewunderte sein Orgel- und Clavierspiel und legte ihm Compositionen von Wagenseil, Bach, Händel, Paradies und dem Capelldirector der Königin, Carl Friedrich Abel vor, die er sogleich vom Blatte spielen mußte. Ganz besonders werden seit dieser Zeit die freien Fantasieen über gegebene Themata gerühmt, welche später die Glanzpunkte seiner Concerte bildeten. In London componirte Wolfgang wiederum sechs Sonaten für das Clavecin mit Begleitung einer Violine oder Flöte, welche er der Königin Charlotte widmete; sie befinden sich im Cah. XV der Ausgabe von Mozarts Werken, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, als Son. 1—6. Ferner schrieb er in England seine ersten Sinfonieen für das Orchester, und machte überhaupt so wunderbare geistige Fortschritte, daß der Vater nach der Heimat berichten konnte: „Der großmächtige Wolfgang weiß Alles in diesem seinem achtjährigen Alter, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann.“ Nach Salzburg zurückgekehrt setzte er seine ernstlichen theoretischen und praktischen Studien fort und componirte neben anderen Tonstücken auch mehrere Oratorien. Ebenso schrieb er im zwölften Lebensjahre zu Wien auf den Wunsch des Kaisers seine erste Oper: La finta simplice, in drei Acten, die aber unzähliger Kabalen wegen nicht zur Aufführung gebracht werden konnte, obgleich Hasse und Metastasio erklärten, es seyen dreißig Opern in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben, welche sie beide in hohem Grade bewunderten, gleich kämen.

Um den Ruhm seines Sohnes noch fester zu begründen und der musikalischen Bildung desselben zugleich die umfassendste Vielseitigkeit zu verschaffen, beschloß der Vater mit ihm nach Italien, dem gelobten Lande aller Künstler, zu gehen. Mit dem lebhaftesten Enthusiasmus wurden Wolfgangs Concerte in Verona, Mantua, Mailand, Florenz, Rom und Neapel aufgenommen, und auf der Rückreise nach Deutschland verlieh der Papst zu Rom dem jungen Tonbeherrscher das Ordenskreuz vom goldenen Sporn. Das Programm einer von Amadeo Mozart am 16. Januar 1770 zu Mantua gegebenen Akademie enthält folgende Nummern: Sinfonie von seiner Composition; ein Clavierconcert, welches man ihm überreichen und er sogleich vom Blatte spielen wird; eine ihm ebenso vorgelegte Sonate, die er mit Variationen versehen und nachher in einer andern Tonart wiederholen wird; eine Aria, deren Worte ihm übergeben werden, und die er im Augenblicke componiren, selbst singen und auf dem Claviere begleiten wird; eine Sonate für

das Cembalo über ein ihm vom ersten Violinisten gegebenes Motiv; eine strenge Fuge über ein zu wählendes Thema, die er auf dem Claviere improvisiren wird; Trio, in welchem er eine Violinstimme all' improvviso ausführen wird, und schließlich die neueste Sinfonie von seiner Composition. Noch in demselben Jahre componirte Wolfgang für Mailand die Oper Mitridate in drei Acten; sie wurde am 26. December 1770 unter seiner Leitung aufgeführt und fand einen so außerordentlichen Beifall, daß sie in derselben Saison zwanzig Mal wiederholt werden mußte.

Wolfgang hatte die lebendigen Vorträge der vorzüglichsten italienischen Sänger und die ausdrucksvollen Melodieen gehört, durch welche das große Publicum am meisten hingerissen wurde; er bemühte sich nunmehr, selbst in einem ebenso sangbaren als allgemein ansprechenden Style zu schreiben, und hatte durch jene fortgesetzten Uebungen im Improvisiren von ganzen Tonstücken die damals so nothwendige Fertigkeit erlangt, eine italienische Oper „in einem kleinen Monat" zu schreiben, einstudiren und aufführen zu lassen. Der überaus günstige Erfolg seiner ersten Oper verschaffte ihm bald neue Aufträge zu ähnlichen Compositionen, und ein Festspiel, welches er 1771, sowie die Oper Lucio Silla, die er 1772 für Mailand schrieb, fanden dort dieselbe beifällige Aufnahme. Mit der komischen Oper la finta giardiniera, die er 1775 für München schrieb, beginnt nun seine erfolgreiche Thätigkeit für sein Heimatland, das er, bis auf einen kürzeren zweiten Ausflug nach Paris, seitdem nicht wieder verließ. Seit dem Jahre 1770 hatte der Erzbischof Sigmund zu Salzburg und später dessen Nachfolger Hieronymus den jungen Mozart als Concertmeister, anfangs ohne Gehalt, und später mit 150 Gulden jährlich angestellt. Die unwürdige Behandlung aber, welche er von dem Letzteren zu erfahren hatte, veranlaßte ihn, dessen Dienste zu verlassen und 1777 eine neue Reise zu unternehmen, um einen seinen Fähigkeiten angemesseneren Wirkungskreis zu erlangen.

Versehen mit einer großen Anzahl von Compositionen, die er in Salzburg vollendet hatte, ging er in Begleitung der Mutter zunächst nach München und sodann nach Augsburg. In letzterer Stadt suchte er sogleich den berühmten Orgel- und Clavierbauer Georg Andreas Stein auf und fand an dessen **Pianoforte's**, die den Ton leicht und präcis angaben und ohne Nachhall dämpften, und deren Hämmerchen sich in Messingkapseln bewegten (eine Vorrichtung, die später „Wiener Mechanismus" genannt wurde), ein so großes Gefallen, daß er fortan diese mit kräftigerem und vollerem Tone erklingenden Instrumente zur Ausführung seiner Claviercompositionen bestimmte. So schreibt er aus Augsburg (Oktober 1777): „Ich habe hier und

in München schon alle meine Sonaten recht oft auswendig gespielt — — die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus." Nach einem Concerte, dessen Einnahme leider höchst kärglich ausgefallen war, begab sich Mozart nach Mannheim, und die Mutter schrieb von hier aus (28. Dec. 1777): „Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spiellet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall **Pianoforte**, und diese kann er so unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals so gehört hat: mit einem Wort, Jederman sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu finden sey. Obwohl hier **Beecké** gewesen, sowie auch **Schubart**,[1] so sagen doch Alle, daß er weit darüber ist in der Schönheit und Gusto und Feinigkeit; auch daß er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie Alle aufs höchste." Der als Orgel- und Clavierspieler sowohl wie als Tonsetzer und Theoretiker berühmte Abt **Georg Joseph Vogler** (1749—1814), welcher 1776 zu Mannheim eine Tonschule eröffnet hatte, interessirte sich ebenfalls lebhaft für den genialen Mozart, der Letztere aber konnte sich auf keine Weise mit ihm befreunden und schrieb seinem Vater (Mannheim, 17. Jan. 1778) folgende harte Kritik über denselben: „Der Herr Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen, indem er mich schon so oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmuth besiegt, und hat mir die erste Visite gemacht. — — nach Tische ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte sie spielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. Vor dem Tische hat er mein Concert prima vista — herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. — — Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön?— Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige

[1] Ignaz von Beecke († 1803), Major und später Musikdirector des Prinzen von Oetting Wallerstein, war ein zu seiner Zeit sehr geschätzter Clavierspieler und Componist; ebenso wurden unseres volksthümlichen Dichters Christian Friedrich Daniel Schubart († 1791) Claviervorträge „in der bachischen Manier" damals sehr gerühmt.

hätte es selbst componirt, der es spielt." Der Abt **Johann Franz Xaver Sterkel** (1750—1817), welcher sich durch mehrere Clavierconcerte (Wien, Artaria, und Offenbach, André), Claviersonaten (Mainz, Schott, und Offenbach, André), Sonaten zu vier Händen (ebd.) und andere leicht spielbare, „galante" Tonsätze bekannt gemacht hat, war zu jener Zeit ebenfalls in Mannheim anwesend, und auch über seine Claviervorträge äußerte Mozart tadelnd: „er spielte so geschwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und auf den Takt!" Aus diesen Bemerkungen, sowie aus vielen Zeugnissen seiner Zeitgenossen geht hervor, daß Mozart seine Compositionen nicht in zu schnellem Tempo, sondern stets mit dem innigsten Ausdrucke und feinsten Geschmacke spielte und vorgetragen wissen wollte. Ebenso blieb er immer „accurat im Takte, und spielte dennoch expressive," und selbst von dem Tempo rubato der rechten Hand in einem Adagio durfte der regelmäßige Gang der linken nicht gestört werden (s. Nissen a. a. O. S. 318 u. f.). Mozart spielte in Mannheim oftmals und mit stetem Beifalle am Hofe des Kurfürsten, aber sein Wunsch, eine Anstellung daselbst zu erhalten, ging nicht in Erfüllung. Er wandte sich deshalb 1778 nach Paris, woselbst er als Knabe eine so günstige Aufnahme gefunden hatte. Hier aber waren die Anhänger von Gluck und deren Gegner, die Verehrer Piccini's, gerade im heftigsten Kampfe begriffen; das ganze Interesse der Musikliebhaber war auf die Erfolge der musikalischen Dramen dieser beiden Tonmeister gerichtet, für Mozart demnach wenig Hoffnung vorhanden, in so erregter Zeit zu Paris eine genügende Anerkennung zu finden. Als der Tod seiner treuen Mutter ihm jene Hauptstadt gänzlich verleidet hatte, eilte er nach Salzburg zurück, um auf den Wunsch des Vaters abermals als Concertmeister und Hoforganist mit einem Gehalte von 400 Gulden in die Dienste des ihm so verhaßten Erzbischofs zu treten. Er componirte jetzt namentlich mehrere Messen, desgleichen die Oper Zaide, die jedoch nicht zur Aufführung gelangte, und empfing endlich den ehrenvollen Antrag, eine große ernste Oper, Idomeneo, für den Carneval 1781 in München zu schreiben. Die Oper machte außerordentliches Glück, und nur mit Widerwillen verließ Mozart München, um dem Befehle des Erzbischofs, ihn nach Wien zu begleiten, Folge zu leisten. Hier aber wurde er von diesem wiederholt auf eine so abscheuliche Weise behandelt, daß er sich endlich gedrungen fühlte, für immer mit ihm zu brechen. **Leopold Kozeluch** (1753—1814) war damals einer der beliebtesten Componisten und gesuchtesten Clavierlehrer in Wien und hatte bereits fünfzig Clavierconcerte, drei Concerte zu vier Händen, ein Concert für zwei Pianoforte und mehr als sechzig Sonaten zu zwei und vier

Händen geschrieben, die zum Theil in Wien bei Artaria, Offenbach bei André, Leipzig bei Peters, und Mainz bei Schott gedruckt worden sind. An diesen nun wandte sich der Erzbischof jetzt, um ihn zu bewegen, den von Mozart aufgegebenen Posten in Salzburg, und zwar mit einem Gehalte von 1000 Gulden anzunehmen. Kozeluch aber lehnte den Antrag ab und sagte: „Wenn er so einen Mann von sich läßt, wie würde er es mit mir machen!“ Im Jahre 1787 starb Gluck, der als kaiserlicher Kammercomponist ein Gehalt von 2000 Gulden bezogen hatte, und Mozart trat hierauf in die Dienste des Kaisers, jedoch als „Kammermusicus,“ mit einem Gehalte von nur 800 Gulden. Kozeluch aber, dessen Compositionen uns heute trocken und völlig ungenießbar erscheinen, erhielt nach Mozarts Tode jenen Posten als Kammercomponist mit einem Gehalte von 1500 Gulden! — Ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien vermählte sich Mozart mit Constanze Weber, und obgleich er von nun an bis zu seinem neun Jahre nachher erfolgten Tode seine vorzüglichsten musikalischen Dramen und andere Vocal- und Instrumentalcompositionen schuf und ebenso als Claviervirtuose die glänzendsten Triumphe feierte, konnte er sich der Sorgen um den Unterhalt seiner Familie bei rastlosester Thätigkeit dennoch niemals erwehren. Die Ursache hiervon war, daß die Schauspieldirectoren und Musikverleger, mit wenigen Ausnahmen, verhältnißmäßig nur geringes Honorar für seine Manuscripte zahlten, und daß ebenso die Einnahmen seiner Concerte nicht immer dem Beifalle, welchen er reichlich in denselben erntete, entsprachen. Die erste Oper, welche Mozart in jener Zeit für Wien componirte, war Belmont und Constanze (1782); sie wurde dort, in Prag, Leipzig, Hamburg u. a. O. mit entschiedenem Glücke zur Aufführung gebracht. Ihr folgte der Schauspieldirector und Le nozze di Figaro (1786); die letztere Oper, welche in dem Zeitraume von sechs Wochen gedichtet und componirt worden war, fand besonders in Prag außerordentlichen Beifall. Mozart, der 1787 daselbst Concerte gab, wurde mit Enthusiasmus begrüßt, und nach einer freien Fantasie, die er am Schlusse eines derselben ausführte, drei Mal an das Clavier zurückgerufen. Seine Oper Don Giovanni, welche er 1787 für Prag schrieb, wurde von der Ouverture bis zum Schlusse mit dem höchsten Jubel aufgenommen. Die ökonomischen Verhältnisse Mozarts aber blieben fortwährend mißlich. Um diese zu verbessern, unternahm er 1789 eine Kunstreise nach Berlin, und berührte dabei Dresden und Leipzig. Er fand in Berlin bei Hofe und in Privatkreisen die ehrenvollste Aufnahme, verzichtete aber darauf, ein Concert zu veranstalten, weil seine Freunde ihm eine genügende Einnahme dabei als fraglich vorstellten. Der König Friedrich Wilhelm II. hatte die wohlmeinende Absicht, ihn seiner kleinlichen

Sorgen zu entheben, indem er ihm eine Capellmeisterstelle mit 3000 Thalern Gehalt antrug; Mozart aber glaubte dieselbe ablehnen zu müssen, „da er seinen guten Kaiser nicht ganz verlassen wollte.“ Nach seiner Rückkehr theilte er zu Wien dem Kaiser jenes glänzende Anerbieten mit, dieser aber wurde dadurch nicht bewogen, sein geringes Einkommen zu erhöhen, gab ihm jedoch (im December 1789) den Auftrag, eine neue Oper, „Cosi fan tutte,“ zu schreiben. Am 26. Januar des folgenden Jahres kam dieselbe zur Aufführung, wir hören aber nicht, daß den Wienern der Unterschied zwischen Mozarts Meisterwerken und den damals beliebten Opern von Sarti, Salieri, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, Martin und Weigl bemerkbar geworden wäre. Im Jahre 1790 entschloß er sich zu einer neuen Reise nach Frankfurt zur Krönung des Kaisers Leopold II. und schrieb von dort aus an sein „Herzensweibchen“: „Nun bin ich fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, ich will arbeiten — so arbeiten, — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme. —“ In einem Concerte daselbst brachte er nur eigene Compositionen zur Aufführung und spielte unter Anderm das Clavierconcert in F dur, op. 44, und das „Krönungsconcert“ in D dur, op. 46. Die Anwesenheit des oben erwähnten J. v. Beecke gab ihm ferner Veranlassung, mit diesem ein Clavierconcert zu vier Händen vorzutragen. Auf der Rückreise hielt er sich in Mainz, Mannheim und München auf, es gelang ihm jedoch nicht, seine Finanzverhältnisse durch diese Reise zu verbessern. Bald nach seiner Ankunft in Wien traf Salomon daselbst ein, um seinen väterlichen Freund, Haydn, nach London zu engagiren. Er eröffnete auch Mozart die Aussicht, nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen günstigen Bedingungen nach England gehen zu können. Wir haben aber bereits gehört, daß Mozart den einzigen Mitlebenden, welcher seine Größe ganz erkannt zu haben schien, nicht wiedersehen sollte. Im Frühjahr 1791 wandte sich der Schauspieldirector Schikaneder an Mozart mit der Bitte, eine Oper, die Zauberflöte, zu welcher er selbst den Text bearbeitet hatte, für sein in einer engen Holzbude befindliches Theater zu schreiben. Der gutmüthige und allezeit gefällige Mozart war sogleich bereit hierzu, hatte dieselbe aber noch nicht vollendet, als er den ehrenvollen Auftrag erhielt, für Prag eine Festoper zur Krönung des Kaisers als Königs von Böhmen zu schreiben. In achtzehn Tagen hatte er die Oper, la clemenza di Tito, welche hierzu bestimmt worden war, trotz eines steten Unwohlseyns vollendet, einstudirt und in Prag zur Aufführung gebracht. Der Erfolg derselben entsprach nicht seinen Erwartungen, und sein

Glücksstern sollte ihm erst in den letzten Monaten seines Lebens aufgehen. Die Zauberflöte, welche bald nach seiner Rückkehr in Wien zum ersten Male gegeben wurde, fand nämlich eine so beispiellos günstige Aufnahme, daß sie vom 30. September 1791, dem Tage ihrer ersten Aufführung an, bis zum 23. November des nächsten Jahres hundert Mal mit demselben stürmischen Beifalle wiederholt worden ist. Mozart, durch die fortwährenden angestrengten Arbeiten und vielfachen Erregungen geistig und körperlich aufs höchste angegriffen, arbeitete bei gesteigertem Uebelbefinden noch eifrig an seinem Requiem, als ihn der Tod am 5. December 1791 ereilte.

Bei der ans Wunderbare grenzenden Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit welcher Mozart die Mehrzahl seiner Compositionen entwarf und vollendete, wußte er ihnen dennoch stets den reinsten Wohlklang, den seelenvollsten Inhalt und die kunstvollste Form zu verleihen. Zu den frühesten Claviercompositionen, welche er zu eigenen Vorträgen benutzte, gehören die **Variationen** über ein Menuet von Fischer in C dur. Er ließ sich dieselben 1774 nach München schicken und spielte sie auch 1778 zu Paris. Das dem graziösen Tanze völlig entsprechende Thema tritt im viertaktigen Rhythmus auf. Der vierte Takt des zweiten Theiles aber wird wiederholt, wodurch eine sonderbare fünftaktige Phrase gebildet wird, die Mozart in allen zwölf Variationen beibehält. Diese, wie die Variationen über „Je suis Lindor," welche er in Leipzig und in Wien öffentlich vortrug, sind bei weitem fließender und anmuthiger in ihren Gängen und Passagen als die früheren galanten „Veränderungen" von Emanuel Bach, Kirnberger u. A., sie bieten jedoch einem heutigen Clavierspieler durchaus keine Schwierigkeit dar und sollen, wie alle ähnlichen Tonsätze Mozarts, vorzüglich durch den gefühlvollen Vortrag ihrer anmuthigen Melodieen auf die Zuhörer wirken. Die stets mit lebhaftem Beifall aufgenommenen **„freien Fantasieen"** bestanden größtentheils aus dergleichen Variationen, in welchen dem Publicum bekannte Themen, bald melodisch, harmonisch oder rhythmisch verändert, bald mit perlenden und glänzenden Figuren und Passagen ausgeschmückt, zu Gehör gebracht wurden.

Einer der fruchtbarsten Bearbeiter dieser Gattung von Clavierstücken war der Abt **Joseph Gelinek** (1757—1825). Als Mozart 1787 zur Aufführung seines Don Giovanni nach Prag gegangen war, hörte er diesen über eine seiner Melodieen extemporiren und wurde dadurch so günstig für ihn eingenommen, daß er ihn der Familie des Grafen Kinsky als Claviermeister empfahl. Gelinek ging mit derselben bald darauf nach Wien, blieb hier im freundlichsten Verkehr mit Mozart und veröffentlichte seine ersten Variationen über das Thema aus

Don Juan: „Reich mir die Hand, mein Leben" (Wien, Artaria; Mainz, Schott ꝛc.), denen nach und nach mehrere über Mozart'sche und andere Melodieen folgten, welche bald so allgemein beliebt wurden, daß er bis 1815 deren mehr als 125 Hefte herausgab, die in Wien, Leipzig, Berlin, Mainz, Paris, London u. s. w. gedruckt erschienen. Diese Variationen, wie die ähnlichen Modestücke seiner Zeitgenossen J. Wanhal, F. J. Kirmair, D. Steibelt, J. W. Wilms u. a., können keinen Anspruch auf Kunstwerth machen, sondern haben nur den Zweck, bei leichter Spielart dem Ohre des Laien brillant zu erklingen und im günstigsten Falle die Finger des Schülers in Bewegung zu setzen. Bei weitem werthvoller und eigenthümlicher in Form und Bearbeitung ihrer Melodieen sind die Variationen des unsteten und originellen **Johann Wilhelm Häßler** (1747—1822), eines Schülers des gediegenen Organisten J. Ch. Kittel zu Erfurt. Seine Fantaisie et chanson russe variée, op. 19, gravée et imprimée chez Reinsdorp et Knestner (ohne Ortsangabe) erscheint noch heut als ein pikantes Clavierstück. Die Variationen stehen im Zusammenhange mit einander, und dem Spieler werden schon Aufgaben gestellt wie Terzen- und Sextenpassagen für die rechte Hand, Accorde in Decimenlage (z. B. fis—c—es—a) für die linke, und das später so ausgebeutete schnelle Wechseln mehrerer Finger auf einer Taste für beide Hände. Häßler soll das Clavier mit wahrem und lebhaftem Ausdruck gespielt, und diesen auch im Prestissimo noch bewahrt haben. Er ließ sich einst auf der Orgel in der Garnisonkirche zu Berlin hören und spielte, der Aeußerung eines dabei anwesenden Musikers zufolge: „mit den Händen wie ein Engel und mit den Füßen wie ein Teufel." Von seinen Claviersätzen erschienen: 3 Sonates, op. 13, 14 und 16, Leipzig bei Breitkopf und Härtel; Fantaisie et Sonate, op. 17, ebend.; 6 leichte Sonaten, ebend.; Grande Sonate pour 3 mains sur un Pianoforte, Riga, Hartknoch, 1793 u. A. Im Jahre 1789 traf Mozart mit Häßler in Dresden zusammen. Aus dem von ihnen daselbst veranstalteten musikalischen Wettstreite aber ging Mozart so siegreich hervor, daß selbst der überwundene Gegner ihm seine volle Bewunderung nicht versagen konnte.

Mit gleicher Consequenz wie Emanuel Bach die besprochenen drei Sätze der **Claviersonate** festhielt, bearbeitete Mozart den ersten Satz derselben in der noch heute beibehaltenen Sonatenform, in welcher, wie in ähnlichen Tonstücken bei Johann Christian Bach, den er schon in seiner Kindheit in London kennen lernte, und dessen Compositionen er später studirte, ein Haupt- und ein Nebenthema auftreten und durchgeführt werden. Wir heben unter Mozarts 31 Claviersonaten besonders die in A moll (Oeuv. compl. de Mozart,

Leipzig, Breitkopf und Härtel. Cah. I, No. 6), die Fantasie und Sonate in C moll und die Sonate in F dur (Cah. VI, No. 1, 2 und 13) hervor. Auch der **Claviersonate zu vier Händen** (Cah. VII, No. 1—4) verlieh Mozart erst einen ansprechenderen Inhalt und eine ausgedehntere Form, er suchte beide Spieler auf eine gleich interessante Weise zu beschäftigen, und seinen Vorbildern verdanken wir die vortrefflichen Sonaten zu vier Händen von G. Onslow, op. 7 in E moll und op. 22 in F moll, J. N. Hummel, op. 92 in As dur und J. Moscheles, op. 47 in Es dur. In den **Clavierconcerten** aber, die er für seine eigenen Vorträge bestimmte, und deren er in der Zeit seines letzten Aufenthaltes zu Wien siebenzehn componirte, steht Mozart so bedeutend über seinen Vorgängern, daß wir ihn fast als den Schöpfer dieser Gattung von Tonstücken zu betrachten haben. Er wollte mit denselben nicht allein als Virtuose, sondern auch, und mehr noch, als Tondichter und Declamator auf seine Zuhörer wirken. Seine Concerte sind Sinfonieen, in denen das Clavier eine seinem Charakter gemäße Hauptstimme übernimmt, und das Orchester tritt dabei nicht nur in dienender Begleitung, sondern auch in seiner ganzen Klangfülle und Farbenpracht selbständig auf, um zu den grellen Tönen und beweglich glänzenden Passagen des Clavieres einen treffenden Gegensatz zu bilden. Die Ausgabe von Breitkopf und Härtel enthält deren 20, darunter eins (No. 17) in Es dur für zwei Pianoforte; ebenso erschien eine Partiturausgabe derselben bei André in Offenbach. Aus denselben heben wir hervor No. 5 der Partiturausgabe in B dur vom Jahre 1784; No. 2 in G dur aus demselben Jahre; No. 3 in D moll vom Jahre 1785; No. 6 in C dur aus derselben Zeit; No. 7 in C moll vom Jahre 1786; No. 8 in C dur, ebenso, und das „Krönungsconcert" in D dur vom Jahre 1790 (No. 20 bei Breitkopf und Härtel), welches, wie Mozart berichtet, in Wien „großen Lärm" machte, und dessen Rondo er auf Verlangen wiederholen mußte. Unter seinen übrigen Clavierwerken sind noch die anmuthigen Sonaten für Clavier und Violine (Oeuv. Breitkopf und Härtel Cah. 4, 6 Son. Cah. 9, 5 Son. Cah. 11, 5 Son. Cah. 17, 4 Son.) hervorzuheben, deren er eine große Anzahl mit vorzüglicher Liebe componirte; ferner zwei Quartette für Clavier, Violine, Viola und Violoncello in G moll und in Es dur (Cah. 13) und endlich ein Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagot in Es dur (Cah. 14), in welchem er namentlich die verschiedenen einzelnen und zusammengesetzten Klangfarben der darin auftretenden Instrumente ebenso interessant als wirkungsvoll zu benutzen wußte. Endlich zeichnen sich noch zwei Trio's in B dur und in E dur für Clavier, Violine und Violoncello, Cah. X, No. 1 und 3, unter seinen

Compositionen ähnlicher Gattung ganz besonders aus. Eine billige Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Clavierwerken erschien bei L. Holle in Wolfenbüttel.

Wie Emanuel Bach, so eilte auch Mozart als **Harmoniker** den Theoretikern seiner Zeit weit voraus. In seinen Sinfonieen sowohl wie in seinen Clavierwerken treten Zusammenklänge, Accordfolgen und Modulationen auf, deren Berechtigung noch heute zuweilen in Frage gestellt wird. So beginnt z. B. die **Fantasie**, op. 11, welche der oben erwähnten Sonate in C moll voransteht, in einem viervierteltaktigen Adagio mit dem melodisch zerlegten Accorde c — es — fis — (g) — as, der sich in den G dur-Dreiklang auflöst, und eine Sequenz führt ferner ebenso durch b — des — e — (f) — g nach F dur. Das Motiv des ersten Taktes wird alsdann zu nachstehenden unmittelbar auf einander folgenden Harmonieen durchgeführt: As — c — es — ges, Des dur, a — c — es — ges, Es moll, H dur, Fis — ais — cis — e, A — cis — e — g, F moll, G — h — d — f, Es moll u. s. f. Weiterhin folgt dem Fis dur-Dreiklange ein länger ausgeführter Mittelsatz in D dur, und diesem ein Allegro in A moll, dessen Mittelsatz folgende Tonarten berührt: F dur, F moll, Des dur, Es moll, Cis moll u. a. Nach dem Dominantseptimenaccorde F — a — c — es tritt nunmehr ein Andantino in B dur im Dreivierteltakte auf, welches in seiner bewegteren zweiten Hälfte zu dem Adagio des Anfanges zurückleitet, mit welchem Tempo das harmonisch so reich ausgestattete Tonstück endlich in C moll schließt. Accordfolgen, Modulationen und enharmonische Uebergänge, wie die hier angegebenen, wurden in jener Zeit mit eben so hartem Tadel belegt, wie noch heute die ähnlichen Wagnisse neuerer freisinniger Tonsetzer, und dennoch sind es gerade diese, welche erst eine Erweiterung unserer Harmonielehre herbeigeführt haben. [1]

Im Jahre 1781 wurde Mozart vom Kaiser zu einem Wettkampfe mit dem in Wien anwesenden Römer **Muzio Clementi** aufgefordert, der bereits in London und Paris durch seine außerordentliche Virtuosität auf dem Fortepiano großes Aufsehen erregt hatte. Bei der zu diesem Zwecke veranstalteten Zusammenkunft beider Kunstgenossen spielte Clementi zuerst, und zwar seine B dur-Sonate, deren zwei erste Takte denen des Allegro's der später von Mozart componirten Ouverture zur Zauberflöte ähnlich sind. Mozart trug hierauf Variationen vor, und beide improvisirten sodann über ein vom Kaiser gegebenes Thema auf zwei Clavieren. Clementi äußerte sich später über Mozarts Spiel folgendermaßen: „Ich

[1] Eine theoretische Begründung jener Wagnisse enthalten folgende Schriften des Verfassers dieser Blätter: Harmoniesystem, Leipzig, Kahnt, und: Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten; ebendaselbst.

hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten." Mozart aber, der überhaupt gegen alle Italiener eine entschiedene Abneigung hatte, schildert Clementi als einen bloßen „Mechanicus," der eine große Force in Terzenpassagen, übrigens aber um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack besäße. Auch später rieth er seiner Schwester bei Besprechung der Sexten- und Octavenpassagen in Clementi'schen Sonaten, sich mit denselben nicht gar zu viel abzugeben, damit sie ihre „ruhige und stette Hand" nicht verderbe und ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliere. Der damals in Wien und Berlin allen anderen vorgezogene deutsche Operncomponist Carl Ditters von Dittersdorf gab dem Kaiser, der ihn in den Adelstand erhoben und mit Gunstbezeugungen aller Art überhäuft hatte, folgendes Urtheil über jene beiden größten Clavierspieler ihrer Zeit: „In Clementi's Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack."

Nicht nur durch seine sinnigen Claviercompositionen und deren geistvollen Vortrag, sondern auch durch lebendigen Unterricht hat Mozart sich ein hohes Verdienst um die feinere Veredlung und Belebung des Clavierspiels erworben. Wir haben Johann Nepomuk Hummel, der im siebenten Lebensjahre sein Schüler und Hausgenosse wurde, später noch besonders zu besprechen. Die allgemeinere Verbreitung und Pflege des Clavierspiels beginnt erst mit dem Auftreten Mozarts, und unter seinem Einflusse entstand in Wien jene Clavierschule, deren Zöglinge sich in ihrem Spiele durch Präcision, Geschmack und Wärme, und in ihren Compositionen durch ansprechende Verständlichkeit und Klangschönheit auszeichneten. Als den späteren Führer jener Schule haben wir namentlich Hummel, als den Vollender, zugleich aber auch Reformator derselben Beethoven zu betrachten.

Muzio Clementi.

Gleichzeitig mit der deutschen erlangte auch die italienische Schule des Clavierspiels, an deren Spitze Clementi getreten war, nach einer anderen Richtung hin eine hohe Stufe der Ausbildung. Wie nämlich durch Mozarts Spiel und Claviersatz ganz besonders ein wärmerer Vortrag, ein leichterer Fluß und eine schönere Abrundung der Passagen herbeigeführt worden war, so bestand

Clementi's Verdienst vorzüglich darin, die Wirkungsmittel des Virtuosen um Vieles erweitert und die Aneignung einer dazu nothwendigen größeren Fertigkeit durch vortreffliche Studien erleichtert zu haben. Muzio Clementi war 1752 in Rom geboren und zur Musik erzogen worden. Seine ungewöhnlichen Anlagen für diese Kunst verschafften ihm schon in seinem neunten Lebensjahre eine Organistenstelle daselbst und im Alter von vierzehn Jahren entzückte er einen reichen Engländer, Namens Beckfort, dergestalt durch sein Clavierspiel, daß dieser, unter dem Versprechen, für sein ferneres Schicksal Sorge zu tragen, ihn in sein Vaterland hinüberführte. Wir erfahren, daß er hier die Sonaten der Neapolitaner D. Scarlatti und P. D. Paradies studirte, gleichzeitig aber auch mit den Werken deutscher Meister, wie Händel und Bach, bekannt wurde, deren wohlthätiger Einfluß seinen Compositionen erst einen dauernden Werth zu verleihen vermochte. Die Sonaten, welche er 1773 als op. 2 (Offenbach, André) herausgab, erregten allgemeines Aufsehen, und selbst der eigentliche Schöpfer dieser ernsteren Gattung von Clavierstücken, Emanuel Bach, versagte ihnen seinen Beifall nicht. Bald nach Herausgabe derselben wurde er als Clavierspieler bei der Oper zu London angestellt, und im Jahre 1780 begann er seine Kunstreisen nach Paris, Straßburg, München und Wien, auf welchen er durch sein brillantes Spiel sowohl, wie durch seine kunstvoll gearbeiteten Compositionen überall den größten Enthusiasmus erregte. Seit 1785 verweilte er wieder in England und war hier bald von zahlreichen Schülern umgeben, die in ihm einen lebenvollen und anregenden Lehrer verehrten. Im Jahre 1800 wurde er Theilhaber an einer ausgedehnten Pianoforte-Fabrik und wirkte höchst einflußreich auf die Verbesserung des Tones und des Anschlages der aus derselben hervorgehenden Instrumente. Er äußerte später zu seinem Schüler Ludwig Berger, daß er sich in früherer Zeit vorzugsweise noch in großer, brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später durch aufmerksames Hören berühmter Sänger den gesangvolleren, edleren Styl im Vortrage angeeignet habe, und hierzu besonders durch die allmählige Vervollkommnung des Tones der englischen Flügel-Fortepiano's angeregt worden sey. Clementi unternahm 1802 mit seinem Lieblingsschüler, dem Engländer **John Field**, eine neue Kunstreise nach Paris, woselbst namentlich des Letzteren gediegene Vorträge Bach'scher und Händel'scher Fugen sehr gerühmt wurden. Beide gingen sodann nach Wien und später nach Petersburg; an diesem letzteren Orte aber fand Field eine so günstige Aufnahme, daß er beschloß, seinen bleibenden Aufenthalt daselbst zu nehmen. Louis Spohr, der in jener Zeit Petersburg ebenfalls besuchte, beschreibt

Clementi als einen Mann von äußerst froher Laune und einnehmendem Wesen, Field aber als einen blassen, hoch aufgeschossenen Jüngling, dessen schwärmerisch-melancholische Vorträge ihn damals ganz besonders ergriffen hätten. In den nächstfolgenden Jahren setzte Clementi seine erfolgreichen Kunstreisen weiter fort und in Dresden schloß sich ihm **Alexander Klengel,** in Berlin **Ludwig Berger** an, um seinen vortrefflichen Unterricht genießen und seinen bildenden Vorträgen beiwohnen zu können. Sie begleiteten ihn 1805 auf seiner zweiten Reise nach Petersburg und trafen Field bereits als den gesuchtesten Lehrer jener Zarenstadt in den glücklichsten Verhältnissen an. Sein Beispiel bestimmte auch Klengel und Berger, fern von den damals in Deutschland beginnenden Kriegesunruhen ihren Wohnsitz in Rußland aufzuschlagen. Clementi verweilte später noch ein Mal längere Zeit in Wien und wirkte hier durch Lehre und Vorträge außerordentlich günstig, so namentlich auch auf Kalkbrenners Clavierspiel; er besuchte sodann noch ein Mal Italien und kehrte endlich 1810 nach England zurück, woselbst er 1832 als achtzigjähriger Greis sein thätiges Leben beschloß, nachdem er wenige Tage vorher noch eine Gesellschaft seiner Schüler und Verehrer, unter denen sich auch J. B. Cramer und J. Moscheles befanden, durch sein Clavierspiel erbaut hatte.

Clementi hinterließ mehr als 200 Sonaten für das Clavier, von denen 35 mit Begleitung der Violine oder Flöte und 48 mit Begleitung der Violine oder Flöte und des Violoncells gesetzt sind; ferner ein Duo für zwei Claviere; 6 Duo's zu vier Händen; Caprices, Préludes et Points-d'orgue composés dans le goût de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel, Wanhal et Clementi, op. 19, Mainz, Schott; Introduction à l'art de toucher le Pianoforte, avec 50 leçons, Leipzig, Peters; mehrere Fugen, Toccaten, Variationen &c. und endlich das noch heute jedem Clavierspieler unentbehrliche Studienwerk: Gradus ad Parnassum, oder die Kunst des Pianofortespiels durch 100 Beispiele gelehrt. 3 Theile. Wolfenbüttel, Holle. Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien in Leipzig bei Breitkopf und Härtel, in 13 Cahiers, und eine billigere Ausgabe derselben in Wolfenbüttel bei L. Holle, in 5 Bänden. Aus seinen **Sonaten,** welche zum Theil instructive Zwecke verfolgen, heben wir die schon früher erwähnte in B dur hervor, der eine brillante, prestissimo auszuführende Toccata in derselben Tonart folgt; ferner eine schmerzvoll bewegte Sonate in H moll, Stuttgart, Hallberger: Prachtausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Nr. 12; und Trois Sonates dediées à Cherubini, op. 50, Leipzig, Breitkopf und Härtel. In diesen letzteren Tonstücken zeigt sich Clementi nicht nur als gewandter Contrapunktist, sondern auch als ein der früheren italienischen Schule

weit überlegener Harmoniker. Die dritte derselben in G moll führt den Titel: Didone abbandonata, Scena tragica; diese zeichnet sich durch reiche Klangfülle und kühne harmonische Bearbeitung ganz besonders aus und bringt durch schärfere Mittel ihren leidenschaftlichen Inhalt um so wirkungsvoller zum Ausdruck.

Das wichtigste, mit besonderer Liebe und Sorgfalt gearbeitete Clavierwerk Clementi's ist der **Gradus ad Parnassum**. Die ganze, von ihm selbst so bedeutend erweiterte Claviertechnik seiner Zeit findet darin ihre zweckmäßigsten **Studien**. Die Finger werden unabhängig von einander gemacht, ihre gleichmäßige Kraft und Ausdauer befördert und beide Hände in Terzen- und Sextengängen, in rollenden und wogenden Passagen, in gebrochenen Accorden und Octavengängen ausgebildet. In der Stravaganza, Ex. 94, treten drei Noten gegen zwei auf, in der Bizzarria, Ex. 95, wird die Quintole durchgeführt; der **Canon** giebt Gelegenheit, die linke und rechte Hand völlig gleichmäßig zu beschäftigen, und in claviermäßig gesetzten **Fugen** wird der Spieler auf die Bedeutung der Mittelstimmen aufmerksam gemacht; das Wechseln der Finger bei wiederholten Noten, das Kreuzen der Hände, die Tonleitern, Triolen, Vorschläge, Doppelschläge und Triller finden in den interessanten Tonstücken, von denen oft mehrere eine zusammenhängende Suite bilden, ihre Uebungen, deren Form zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweift, wie in der Scena patetica, Ex. 39. Der Satz erscheint bald zwei-, drei- oder vierstimmig, bald in möglichster Vielstimmigkeit, und in allen 100 Studien leuchtet durch den brillantesten und bequemsten Claviersatz der gewandteste Contrapunktist hervor.

Von Clementi's später noch besonders zu besprechenden Zöglingen verbreiteten vorzüglich J. B. Cramer und L. Berger die gediegene Virtuosität ihres Meisters, während A. A. Klengel fast ausschließlich die Kunst des Contrapunktes cultivirte und J. Field sich ganz in die Tiefe des Gemüthslebens versenkte.

Zeitgenossen von Emanuel Bach, Haydn, Mozart und Clementi.

Die ruhmgekrönten Leistungen hervorragender Virtuosen und die erfolgreichen Aufführungen von Werken schöpferischer Tondichter rufen stets eine große Anzahl von Parasiten in jeder Bedeutung dieses Wortes hervor. Die Schmarotzer dringen herein, um an den Festmahlen jener Reichen Theil zu nehmen und von ihrer Beute sodann verwässerte und verkümmerte Brocken der zahllosen Dilettantenmenge

mitzutheilen; dabei aber unterlassen sie nicht, jene Hohen, denen sie ihr Daseyn verdanken, zu schmähen und herabzuwürdigen. Es sind dies die widrigen Nachahmer gewisser Aeußerlichkeiten und aus ihrem Zusammenhange gerissener Wirkungsmittel bedeutender Künstler, sowie die gedankenarmen Vielschreiber, welche mit ihren Modewaaren, denen sie die entwendeten und zerstückelten Edelsteine geschmacklos eingepaßt haben, den Markt überschwemmen. — Aber auch die Jünger und Verehrer nahen sich, um den Geist zu ergründen, der so gewaltige Wirkungen hervorzubringen vermochte, um lichtere Aufklärungen über Kunstoffenbarungen von ihrem Meister zu vernehmen und in seinem Sinne weiter und weiter zu verbreiten; es sind dies die einzig würdigen Parasiten, die Priester derselben Gottheit, welche, dem ursprünglichen Sinne des Wortes gemäß, berufen sind, mit dem Hohenpriester gemeinsam das Opfermahl zu genießen. Die Ersteren, welche ihre zahllosen Machwerke nach gewissen leicht zu handhabenden Schablonen verfertigen, haben zuweilen auf längere Zeit einen schädlichen Einfluß auf den Geschmack der großen Anzahl von Kunstdilettanten ausgeübt und durften deshalb in diesem historischen Abrisse ebensowenig unerwähnt bleiben wie die Letzteren, welche oftmals durch ihre ansprechenden Vorträge und Tonsätze den fremdartigeren, eigenthümlichen Styl ihrer schöpferischen Vorbilder erst in weiteren Kreisen verbreitet und zum Verständniß gebracht haben.

Einer der frühesten jener Geschmack verderbenden Vielschreiber, dessen erfindungsarme „Fantasieen und Variationen, Sturm- und Schlachtstücke, Potpourri's, Rondeaux und Bacchanale's" eine Zeit lang alle Clavierpulte einnahmen, war **Daniel Steibelt.** Er wurde um 1765 zu Berlin geboren und hier von Kirnberger im Clavierspiel und in der Composition unterrichtet. Nach mehreren seit seinem fünfzehnten Jahre unternommenen Kunstreisen durch Deutschland nahm er 1790 seinen Aufenthalt zu Paris, woselbst er mit größter Arroganz auftrat und als Virtuose den dort lebenden und namentlich von der Königin Marie Antoinette begünstigten deutschen Clavierspieler **Johann David Hermann,** sowie als Tonsetzer den dort sehr populär gewordenen **Ignaz Pleyel** besiegte. Er componirte daselbst im Jahre 1793 die Oper Roméo et Juliette, und der glänzende Erfolg derselben machte ihn zum Manne der Mode. Die Damen aus den höchsten Kreisen wurden seine Schülerinnen und nahmen sein oft höchst ungebührliches Betragen als Genialität auf, bis endlich größere Versehen ihn zwangen, 1798 Paris zu verlassen. In London, woselbst er hierauf längere Zeit verweilte, vermählte er sich mit einer reizenden Engländerin, welche ihm nunmehr eigens dazu bestimmte Lärmstücke mit dem Tamburin begleitete. Steibelt war überhaupt

ein Mann des Effectes, wie unter Anderem folgende Titel seiner Claviercompositionen bezeugen: Combat naval, op. 41; Sonate martiale, op. 82; Bataille de Gemappe et de Neerwinde; die Zerstörung von Moskwa, Leipzig, Peters, u. v. A. Von diesen Tongemälden hat „l'Orage, précédé d'un Rondeau pastoral", Leipzig, Breitkopf und Härtel, das Finale seines dritten Concertes, das meiste Glück und die Runde durch alle Dilettantenhände jener Zeit gemacht. Steibelt besuchte später Hamburg, Dresden, Prag, Berlin und Wien, gab aller Orten brillante Concerte und fand stets eben so viel Bewunderer als Verächter seines taktlosen und affectirten Spieles und seiner flachen Compositionen. Gerber berichtet, daß er sich bei der Rückkehr nach Deutschland seiner Muttersprache schämte und bald den stolzen Engländer, bald den anmaßenden Franzosen spielte. Einen Haupteffect suchte er mit dem sehr wenig virtuosen und häufig angebrachten **Tremolando** beider Hände hervorzubringen, durch welche Spielart er zugleich die Schwäche seiner linken Hand verdecken konnte. Die Form der **„Fantasie mit Variationen"**, welche er besonders in Schwung setzte, fanden wir schon früher von Häßler angewandt, es war zugleich die bei der „freien Fantasie" gebräuchlichste Vortragsweise. Von seiner Erfindung aber sind die schon erwähnten banalen **„Bacchanales"**, zu welchen seine Gemahlin in den Concerten zu Prag, Berlin und Wien eigenhändig „höchst kunstvoll und graziös" das Tamburin schlug, und deren 10 Hefte, jedes mit 6 dergleichen für Clavier und Tamburin, zuweilen auch noch mit Triangel, in Paris bei Pleyel, Erard u. A. und in Offenbach bei André, sowie in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen. Seit 1808 war Steibelt Capellmeister der französischen Oper in St. Petersburg und starb daselbst im Jahre 1823. Seine Familie blieb in sehr bedrängter Lage zurück, aber ein zu ihrem Besten veranstaltetes Concert brachte 40,000 Rubel ein. Dieser Umstand sowohl wie die Unzahl von Compositionen, für welche er aller Orten reichlich zahlende Verleger fand, zeugen von der großen Beliebtheit, welcher er sich, in Spiel und Composition gleichsam als begabter Naturalist erscheinend, etwa zwanzig Jahre lang zu erfreuen hatte. Er hinterließ 7 Clavierconcerte, darunter ein Grand Concerto militaire in E moll, mit Begleitung von zwei Orchestern; mehrere Quintette, Quartette und Trio's, 65 Claviersonaten mit Violine oder Flöte; 46 Sonaten für Clavier allein und zahllose Fantasieen, Rondo's, Etüden, Tänze u. s. f.

Emanuel Bach stand bereits im Alter von 69 Jahren, als der junge, liebenswürdige und vielseitig gebildete **Johann Ludwig Dussek** (geb. 1760 zu Czaslau in Böhmen) ihn in Hamburg besuchte. Dieser hatte schon in Amsterdam,

wohin er einem hohen Gönner gefolgt war, und im Haag, woselbst er seine ersten Compositionen: Trois Concerts pour le Pianoforte, deux Violons, Alto et Basse op. 1, drucken ließ, durch die ansprechenden und mit reichen Harmonieen unterstützten Melodieen seiner Tonsätze, sowie durch sein gesangvolles und sauberes Clavierspiel die rühmlichste Anerkennung gefunden, wollte aber dennoch die Künstlerlaufbahn nicht ohne Zustimmung des genannten, von ihm hochverehrten Tonmeisters weiter verfolgen. Emanuel Bach erkannte alsbald das hervorragende Talent des jungen Virtuosen und Tonsetzers, ermunterte ihn, auf dem begonnenen Wege fortzuschreiten, und gewährte ihm seinen Rath und seine wirksamsten Empfehlungen. Dussek wandte sich zunächst nach Berlin und später nach Petersburg, und erntete als Virtuose auf dem Claviere, sowie auf der damals von Hessel in Petersburg erfundenen Glasharmonika den reichsten Beifall. Er besuchte hierauf Paris und Mailand mit gleich günstigem Erfolge, ging 1788 zum zweiten Male nach Frankreich und ließ sich 1792 in London nieder. Hier befreundete er sich mit Clementi, betheiligte sich aber unglücklicherweise an einem Musikhandel, dessen Untergang ihn 1800 zu einer Flucht nach Hamburg nöthigte. In London hatte er eine Claviermethode herausgegeben, die später auch in Paris und Leipzig veröffentlicht wurde, und eine ebenfalls jener Zeit angehörende Sonate: les adieux de Clementi in Es dur op. 44, sowie die früheren 6 Sonaten op. 9 und 10, Leipzig, Breitkopf und Härtel, und 3 grandes Sonates op. 35, Offenbach, André, rechnete er zu seinen gelungensten Werken. Im Jahre 1802 wurde er in Magdeburg dem Prinzen **Louis Ferdinand von Preußen** (1772—1806) vorgestellt, und dieser bewog ihn, als Lehrer und Freund in seiner Nähe zu bleiben. Der Prinz war selbst ein ausgezeichneter Claviervirtuose und Tonsetzer. Beethoven, der ihn 1796 in Berlin kennen lernte, rühmte von ihm, er spiele gar nicht prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Musiker. Die Compositionen Louis Ferdinands, unter denen das Quartett für Clavier, Violine, Alto und Violoncell in F moll, op. 6, Leipzig, Breitkopf und Härtel, seiner wahren elegisch wehmüthigen Stimmung wegen besonders hervorzuheben ist, sind reich an originellen Zügen und charakteristischen Motiven, werden aber häufig durch dilettantische Incorrectheiten des Satzes entstellt. Dussek blieb in der Nähe des Prinzen, bis dieser 1806 in dem unglücklichen Treffen bei Saalfeld den Heldentod fand. Seinem Andenken widmete Dussek eine werthvolle Sonate in Fis moll unter dem Titel: Élégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand, Prince de Prusse, op. 61, Leipzig, Breitkopf und Härtel, und ein damals außerordentlich beliebtes Andante in B dur: La Consolation, op. 62, ebendaselbst. Im Jahre 1808 begab

er sich wiederum nach Paris und verweilte dort bis zu seinem 1812 erfolgten Tode. Bei seiner Ankunft in jener Stadt glänzten die Violinisten Rode und Baillot und der Violoncellist Lamare in ihren im Odéon veranstalteten Concerten. Dussek aber, welcher sich ebenfalls in denselben hören ließ, verdunkelte durch sein brillantes Spiel nicht allein jene berühmten Künstler, sondern feierte Triumphe, welche die Erfolge der kurz vor ihm daselbst aufgetretenen Claviervirtuosen Steibelt und Wölfl weit hinter sich zurückließen. Seine zwölf Clavierconcerte, Leipzig, Breitkopf und Härtel, von denen das zehnte in B dur für zwei Pianoforte gesetzt ist, sowie seine Sonaten (drei und dreißig derselben erschienen ebendaselbst), Rondo's, Fantasieen und Variationen bildeten bei ihrem Erscheinen die Studien aller strebenden Clavierspieler. Zu Dussek's werthvollsten und ausgeführtesten Sonaten gehört op. 70, Le retour à Paris, in As dur. Der Claviersatz derselben ist reicher und volltönender als der aller seiner Vorgänger; die Accordlagen vom Umfange einer None und Decime sind für beide Hände schon häufig angewandt, und die Enharmonik macht sich an verschiedenen Stellen geltend; so beginnt z. B. nach dem ersten, in As dur schließenden Satze ein Adagio in E dur, dem sodann ein Scherzo folgt — in der Claviersonate überhaupt ein damals seltenes Intermezzo, — welches mit dem Fis moll-Dreiklange beginnt und in As dur schließt. Ebenso überraschend macht das Finale kurz vor dem Schlusse in einem feurigen Crescendo einen jähen Uebergang nach A dur, kehrt jedoch alsbald durch die Accorde a-cis-e, gis-a-cis-e und g-b-des-es nach der Haupttonart As dur zurück. Dussek's Werke für das Pianoforte erschienen in 12 Cahiers bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und in einer Auswahl bei L. Holle in Wolfenbüttel.

Die Virtuosität galt dem so eben besprochenen verdienstvollen Künstler nur insofern, als sie geeignet ist, einer besonders erregten und erhöhten Stimmung durch außergewöhnlich verstärkte Mittel einen desto lebendigeren Ausdruck zu verleihen. Ein um elf Jahre jüngerer Zeitgenosse hingegen, **Joseph Wölfl**, berechnete seine oft eines höheren Aufschwunges entbehrenden Tonsätze vorzüglich darauf, eine durch rastlose Studien angeeignete Fertigkeit um so glänzender hervortreten zu lassen, vermochte jedoch nur auf kurze Zeit das allgemeine Interesse für dergleichen virtuose, außerdem aber inhaltlose Vorträge wach zu erhalten. Er war 1772 zu Salzburg geboren und genoß daselbst noch den Unterricht des hochbejahrten Leopold Mozart und des trefflichen Tonsetzers Michael Haydn im Clavierspiel und in der Composition. Im Jahre 1793 begann er seine Kunstreisen nach Warschau und Wien, verweilte am letzteren Orte bis 1798, ging sodann

nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg, und überall wurden seine brillanten Vorträge mit Staunen und Bewunderung aufgenommen. Die größten Schwierigkeiten seiner Compositionen überwand er mit spielender Leichtigkeit, und die Leipziger musikalische Zeitung vom Jahre 1799 erzählt als Probe seiner außerordentlichen musikalischen Begabung folgenden Vorfall aus Dresden: „Schon hatte sich daselbst die Capelle zur Probe seines Concerts versammelt und schon waren die Stimmen eines von ihm selbst gesetzten Clavierconcertes aus C dur herum gelegt, und noch war sein Instrument nicht da. Endlich bringen es die Träger, und siehe, es stand einen halben Ton zu tief. Der Stimmer verlangt nun eine Stunde zum Hinaufstimmen. — Warum nicht gar! — sagt Wölfl ganz kaltblütig: — haben Sie nur die Güte anzufangen, ich muß transponiren! — Und so spielte er denn eins der schwersten Concerte, die man je in Dresden gehört hatte, aus Cis dur, und mit einer Leichtigkeit, Fertigkeit, Genauigkeit und Präcision, welche die ganze Capelle in Erstaunen setzte.“ Da Wölfl nur ein Grand Concerto militaire (Offenbach, André) in C dur geschrieben hat, so ist dies wahrscheinlich das von ihm damals transponirte Tonstück. Wie in den Hauptstädten Deutschlands, so wurde Wölfl in der Folge auch in London mit Enthusiasmus aufgenommen. In Paris aber, woselbst er 1801 anlangte, konnte er das Andenken an den dort noch vor Kurzem so gefeierten Steibelt nicht vergessen machen und nur ein kleines, jedoch äußerst dankbares Publicum für seine Vorträge gewinnen. Ein ähnlicher Unstern verfolgte ihn auf seiner Reise nach Brüssel; er kehrte deshalb 1805 nach London zurück, aber es gelang ihm nicht, seine früher so glänzende Stellung daselbst wieder zu erlangen, und der Virtuose, welcher bei seinem Aufenthalte in Wien sich mit einem Beethoven messen durfte, starb so unbeachtet in London, daß wir selbst sein Todesjahr (1811 oder 1814) nicht mit Bestimmtheit anzugeben vermögen. Von seinen Compositionen erschienen sechs Clavierconcerte (Leipig, Breitkopf und Härtel, und Offenbach, André), 18 Trio's, 35 Duo's und mehr als 40 Sonaten für Clavier allein, neben einer großen Anzahl von Fantasieen, Fugen, Rondo's und Variationen. Ein von ihm unter dem Titel: Méthode de Piano, op. 56, 2 Parties, Offenbach, André, herausgegebenes Werk enthält 100 Uebungen, unter denen sich werthvolle, mit interessanten Spielarten und Claviereffecten ausgestattete Tonstücke befinden. Unter seinen Sonaten scheint er op. 50, „Le diable à quatre“ (Offenbach, André) und op. 41, „Non plus ultra“ (Leipzig, Peters) durch diese Titel als die kühnsten bezeichnet zu haben. Die letztere, in F dur, beginnt mit einem kurzen Adagio im Dreivierteltakte, welches dem folgenden Allegro moderato im

Viervierteltakte als Einleitung dient. Diesem Satze liegt eine prosaische, etüdenmäßige Terzenpassage zu Grunde, die von beiden Händen abwechselnd oder auch zusammen in Octaven ausgeführt und von einem dürftigen Contrathema begleitet wird. Das zweite, ebenso unbedeutende Thema wird in seinen Einschnitten von ähnlichen Terzengängen durchflochten und auch die Schlußpassage zum Theil aus solchen gebildet. Es folgt sodann ein Andante in C dur in einfachster zweitheiliger Liedform, und als Finale erscheinen eine Reihe von Variationen über „Freut euch des Lebens." In diesen wollte Wölfl augenscheinlich seine damals unerhörte Fertigkeit so glänzend als möglich hervortreten lassen, doch bieten sie einem heutigen Clavierspieler nur folgende, nicht eben zum Applaus reizende Schwierigkeiten dar. In Var. 4 spielt die rechte Hand das Thema zu den gebrochenen Accorden der linken und setzt zugleich in jedem Takte mehrere Male über diese, um den Grundbaß der Harmonie anzuschlagen; Var. 6 führt bald in der rechten, bald in der linken Hand Octavengänge durch; Var. 7 giebt zwischen der Oberstimme und dem Basse jeder Hand gleichsam einen ununterbrochenen Triller auszuführen; Var. 8 läßt das Thema im Alt hören, aus dessen Tönen in fortgesetzten Sechzehntheilnoten in die höhere zuweilen zwei Octaven entfernte Tonica oder Dominante gesprungen wird. Alle diese Variationen sind harmonisch nicht reicher ausgestattet als das Thema selbst, sie könnten demnach in jeder Hinsicht unserm Concertpublicum nur noch ein historisches Interesse darbieten.

In anderer Weise und mit größerer Ruhe und Besonnenheit widmete **August Eberhard Müller** (geb. 1767 zu Nordheim) seine Kräfte der Ausbildung und Verbreitung einer gediegenen Fertigkeit durch mehrere vorzügliche **Lehrwerke** für das Clavier. Er bereiste in seinen jüngeren Jahren Norddeutschland, verweilte 1792 in Berlin und entzückte seine Zuhörer besonders durch den Vortrag der Mozart'schen Clavierconcerte. Dieser Beifall bewog ihn, 1797 eine „Anleitung zum genauen und richtigen Vortrage der Mozart'schen Clavierconcerte in Absicht richtiger Applicatur" in Leipzig herauszugeben. Ebenso veröffentlichte er 1804 in Jena eine „Clavier- und Fortepiano-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beider Instrumente nebst einem Anhang vom Generalbaß" (der Anhang ist der älteren Clavierschule von G. S. Löhlein entnommen), welche namentlich die zweckmäßige **Fingersetzung** zum ersten Male erschöpfend theoretisch und praktisch behandelte. Seit 1794 wirkte A. E. Müller in Leipzig als Organist der beiden Hauptkirchen, ging 1809 als Hofcapellmeister nach Weimar und starb daselbst im Jahre 1817. Als Supplement zu seiner Clavierschule veröffentlichte er mehrere Hefte von „Pièces instructives"

und „Sonates progressives“; unter seinen größeren, besonders wohlklingend und zweckmäßig gesetzten Compositionen zeichnen sich folgende aus: Caprice op. 4, Offenbach, André; Grands Caprices op. 29, 31, 34 und 41 in 5 Heften, Leipzig, Peters; und das nachgelassene Werk: Cadenzen zu den acht vorzüglichsten Clavierconcerten von Mozart, ebd.

In Wien wurde, wie bemerkt, seitdem Mozart daselbst seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, das Clavierspiel fortwährend mit besonderer Liebe gepflegt. Die schon erwähnten und ihn überlebenden Tonsetzer **J. B. Wanhal** (1739—1813) und **L. Kozeluch** (1753—1814), deren spätere Werke den wohlthätigen Einfluß jenes „Hohenpriesters“ deutlich erkennen lassen,[1] waren zugleich auch thätige Lehrer, und eine Schülerin des Letzteren, die seit ihrem dritten Jahre erblindete **Marie Therese Paradies** (1759—1824), machte sich nicht nur in ihrer Vaterstadt Wien, sondern auch in Paris, London, Berlin u. a. O. als vorzügliche Pianistin bekannt und rührte durch ihr seelenvolles Spiel die Zuhörer oft bis zu Thränen. Mozart hat eines seiner Clavierconcerte für sie geschrieben, und seine ergreifende Vortragsweise ist gewiß nicht ohne Einfluß auf ihr eigenes Spiel und auf das ihrer zahlreichen Schülerinnen geblieben. Auch der talentvolle **Anton Eberl** (1766—1807) in Wien begeisterte sich schon frühzeitig für die Tonkunst. Da seine reichen Eltern ihm aber die Laufbahn eines Juristen aufgedrungen hatten, so gab er seine ersten Compositionsversuche: Claviervariationen über „Zu Steffen sprach im Traume,“ ferner über das Savoyardenlied Ascoulta Jeanette und über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ 1792 unter dem Namen des ihm befreundet gewesenen Mozart heraus. Ebenso wurde eine seiner Sonaten in C moll als Mozart's op. 47 in Wien und in Offenbach, und in Paris bei Pleyel als „Dernière grande Sonate de Mozart“ veröffentlicht und erschien erst 1798, Wien bei Artaria, mit dem Namen ihres wirklichen Autors. Mozart aber würde sich schwerlich mit jenem Namentausch einverstanden erklärt haben, denn Eberl's Clavierwerke bekunden zwar das Streben nach Bestimmtheit und Einheit des Inhaltes, aber keineswegs die Erfindungsgabe und die Reinheit des Satzes seines Vorbildes. Als seine Eltern in der Folge durch unglückliche Zufälle ihr Vermögen verloren, widmete sich Eberl ganz der Musik und unter seinen späteren Compositionen sind namentlich herauszuheben: Grande Sonate caractéristique in F moll, Haydn gewidmet, op. 12, Leipzig, Peters, und seine letzte Arbeit, die

[1] Man vergleiche: Wanhal, Sonata in F, opera ultima, Leipzig, Hofmeister, und ebenso: Kozeluch, 3 Sonates, op. 51, Leipzig, Peters, mit frühern ähnlichen Clavierwerken dieser Componisten.

er auf den Wunsch der Erbprinzessin von Weimar, Maria Pawlowna, eine Composition im pathetischen Style von ihm zu besitzen, unternahm, und welche als Grande Sonate, op. 39 nach seinem Tode in Leipzig bei Hofmeister erschien. Das erste Allegro appassionato dieses Tonstückes schließt mit dem vollständigen G moll-Dreiklange, und das folgende Adagio führt sodann in grellster Weise mit den getragenen Tönen: H, Gis, E in die E dur-Tonart. Der 7. Takt dieses zweiten Satzes zeigt einen später unter Anderm bei Beethoven wieder auftretenden Halteton in den äußeren Stimmen; im 8. und 9. Takt erscheint eine ausgehaltene Oberstimme, welche von abgestoßenen Accorden begleitet wird, eine Spielart, die später so wirkungsvoll von C. M. von Weber und Andern benutzt worden ist. Eberl's Claviersatz überhaupt erreicht zuweilen wohl die reiche Klangfülle, aber nicht die Reinheit und den frischen Aufschwung seines Kunstgenossen Dussek, dessen Werke mit Unrecht schon fast der Vergessenheit übergeben sind, da sie oftmals eine Fülle von poetischen Gedanken entwickeln, wie wir sie in den Compositionen des noch heute in Dänemark hochgepriesenen **Friedrich Kuhlau** (geb. 1786 im Lüneburgischen) nicht in gleichem Maße zu rühmen haben. Dieser auch in Deutschland eine Zeit lang sehr geschätzte Componist starb 1832 als Hofcapellmeister zu Kopenhagen, und die von ihm veröffentlichten zahlreichen Clavierwerke bieten zwar keine schöpferisch neuen Gedanken dar, sind aber durchweg in einem ernsten und edlen Style geschrieben; so unter Anderm die folgenden: Trois Sonates op. 52, Leipzig, Kistner; Gr. Sonate brillante op. 127; Trois Sonates faciles et brill. à 4 mains op. 66; Allegro pathétique à 4 mains op. 123 und eine große Menge Duo's für Pianoforte und Violine oder Flöte, vierhändige Sonaten, Rondo's und Variationen, Leipzig bei Peters, Breitkopf und Härtel und Hofmeister.

Clementi's Schüler.

Vor dem Uebergange in eine neue Periode des Clavierspiels haben wir noch die Wirksamkeit der Schüler Clementi's und Mozart's näher zu betrachten, welche den von ihren Meistern besonders gepflegten lyrischen und contrapunktischen Claviersatz festzuhalten und weiter auszuarbeiten strebten.

Wir nennen zunächst **Johann Baptist Cramer** (1771—1858), welcher von 1783 bis 1784 Clementi's eifriger Schüler war. Er machte Haydn's Bekanntschaft in London und wurde von diesem später sehr freundlich in Wien

aufgenommen, woselbst er, wie in mehreren anderen Städten Deutschlands, erfolgreiche Concerte gab und sich besonders durch den zarten und gesangvollen Vortrag des Adagio auszeichnete. Er verweilte von 1832 bis 1845 in Paris, hielt sich außerdem aber größtentheils in England auf und starb daselbst im Jahre 1858. Cramer hinterließ 105 Claviersonaten, 7 Concerte, 3 Duo's zu vier Händen, ein Quintett und ein Quartett, beide für Clavier und Streichinstrumente, zwei Hefte Notturno's, op. 32 und 54 und zahllose unbedeutende Fantasieen, Rondo's u. s. f. Seine einst sehr beliebte Clavierschule erschien in Offenbach bei André u. a. O., in größerer Ausführlichkeit aber als op. 98 in vier Theilen, Berlin bei Schlesinger. Seine vortrefflichen **Lehrwerke**: Étude en 42 Exercices doigtés, und ebenso Suite de l'Étude en 42 Exercices, sind ebenfalls an verschiedenen Orten veröffentlicht; sie sind dem Inhalte und der Form nach der classischen Clavierliteratur beizuzählen und bilden würdige Seitenstücke und Ergänzungen zu den Studien seines Meisters.

Sein gediegener Mitschüler **Ludwig Berger** (1777—1839), welchen wir in St. Petersburg verlassen haben, kehrte nach dem völligen Friedensschlusse in seine Heimat zurück und lebte seit 1815 als gewissenhafter und gesuchter Musiklehrer in Berlin. Er widmete Clementi eine Grande Sonate pathétique in C moll, op. 7, Leipzig Peters; von seinen übrigen rein und klangvoll gesetzten Clavierwerken erschienen bei Schlesinger in Berlin: Alla turca, op. 8; Préludes et fugues op. 5; 3 Pièces caractéristiques, op. 24; und bei Hofmeister in Leipzig: Air norvégien varié, Toccata in F, Concerto in C, Etüden op. 12, 22, 30 u. 41 und Bagatellen op. 39 u. 40. Vorzüglich sind es folgende Schüler von L. Berger, welche nach seinem Vorbilde die Spiel- und Compositionsweise der Clementischen Schule festgehalten und bis auf die neueste Zeit verpflanzt haben: **Carl Wilhelm Greulich** (1796—1837), von welchem nachstehende Compositionen hieher gehören: Große Sonate, op. 12, Berlin Schlesinger; Exercices pour perfectionner la main gauche, op. 19, Leipzig Peters; Sonate, op. 21, ebd. **Heinrich Dorn** (geb. 1804), von dem unter Anderm ein interessantes Elementarwerk zu vier Händen, Berlin bei Jul. Weiß, erschien: Surprise du jeune Pianiste, Romance à 4 mains, in welchem der erste Spieler nur die schwarzen Tasten des Claviers zu berühren hat; ferner ein originelles Clavierstück: Sphinx, im Fünfvierteltakte, Stuttgart, Hallberger. **Wilhelm Taubert** (geb. 1811) widmete seinem Lehrer L. Berger eine ernst gearbeitete Sonate op. 4, Leipzig, Hofmeister, und veröffentlichte unter zahlreichen anderen Claviercompositionen die viel gespielte

Campanella, étude de Concert op. 41, Berlin, Schlesinger; die sauber ausgeführten, ansprechenden Salonstücke: Minnelieder ohne Worte, op. 16 u. 45, Berlin, Bote und Bock; Camera obscura, 10 Bagatelles aux jeunes élèves op. 38, Berlin, Bahn; Silvana op. 60, ebd.; Tanz der Meerfräulein op. 98, Berlin, Bote und Bock; Lied und Reigen op. 119, Stuttgart, Hallberger; Trüber Mai, Mondnacht, Heimliche Fahrt, Unter Rosen op. 121, Leipzig, Siegel, und ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell op. 32, Berlin, Bote und Bock. **Albert Löschhorn** (geb. 1819), ebenfalls ein Schüler Bergers, hat eine Reihe bequem zu spielender Salonstücke und folgende sehr brauchbare Etüden herausgegeben: 30 Études mélodieuses, progressives et doigtées op. 38 u. 52, Leipzig, Peters; Etüden in fortschreitender Ordnung op. 65, 66 u. 67, Berlin, J. Weiß. Die Arbeiten von **Felix Mendelssohn,** der das Clavierspiel anfangs bei Berger und später bei Moscheles studirte, sind weiterhin noch besonders zu besprechen, doch gehören hieher noch die Compositionen von Greulichs talentvollem Schüler, **Carl Eckert** (geb. 1820), nämlich: Trio für Clavier, Violine und Violoncell in H moll, op. 18, und zwölf Charakterstücke, op. 17, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Eckert vollendete 1839 zu Leipzig seine Studien unter Mendelssohn, und die genannten Compositionen athmen ganz den Geist dieses trefflichen Meisters.

August Alexander Klengel (1783—1852), der, wie bemerkt, seinen Lehrer Clementi nach St. Petersburg begleitet hatte, begab sich 1811 nach Paris, besuchte später Italien und England und fand endlich 1816 in Dresden als Hoforganist einen bleibenden Aufenthalt. Er veröffentlichte in früherer Zeit zwei Clavierconcerte, ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, eine Fantasie zu vier Händen, ein Rondo in As dur, op. 5; ferner: Promenade sur mer, interrompue par une tempête, op. 19, Leipzig, Peters, und andere Salonstücke, hat sich später aber einen dauernden Ruf in der Musikgeschichte errungen, indem er der **Kunst des Canons** eine Vollendung gegeben, wie sie die Compositionen seiner berühmtesten Vorgänger in dieser Gattung nicht erreicht hatten. Zu seinen vortrefflichen contrapunktischen Arbeiten gehören: Les Avant-Coureurs, exercices, contenant 24 Canons dans tous les tons, calculés pour servir d'étude préparatoire au grand recueil de Canons et de Fugues. En 2 Suites, Mainz, Schott. Das hier erwähnte Hauptwerk aber, an welchem er in den letzten Decennien seines Lebens unermüdlich arbeitete, erschien erst nach seinem Tode im Jahre 1854 unter dem Titel: Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Piano, en deux parties (48 Canons u. 48 Fugen), Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Angeregt durch diese contrapunktischen Meisterwerke veröffentlichte in neuerer Zeit **Friedrich Kiel** (geb. 1821) 15 Canons im Kammerstyl, Liszt gewidmet, op. 1, Leipzig, Breitkopf und Härtel; 6 Fugen für Pianoforte, seinem Lehrer Dehn zugeeignet, op. 2, Leipzig, Peters; 4 zweistimmige Fugen, op. 10, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ebenso erschienen 1860 in Leipzig bei J. Schuberth u. Comp. zwei Hefte einer neuen Gattung von Clavierstücken unter dem Titel: **Musikalische Räthsel** zu vier Händen von **Carl Friedrich Weitzmann** (geb. 1808), Frau Cosima v. Bülow gewidmet, in welchen die freieren Formen des Präludiums, der Cavatine, des Rondo's u. s. f. in der strengen Form des Canons von zweien aus derselben Stimme vortragenden Spielern zur Erscheinung gebracht werden.

John Field, geboren 1782 zu Dublin, welcher, wie früher bemerkt, mit Clementi nach Rußland gereist und seit 1804 in St. Petersburg geblieben war, ging 1822 nach Moskau, woselbst er bis 1831 verweilte und sowohl als Virtuose wie als Lehrer hoch verehrt wurde. Er machte hierauf eine zweite Kunstreise nach Paris, und wiederum fand dort sein anspruchloses, gesangvolles Spiel, zu welchem er keinen Concertflügel, sondern ein einfaches Pianoforte auswählte, den wärmsten Anklang. Field spielte stets mit auffallend ruhigen Händen und hatte sich eine besondere, der Bindung der Töne vorzüglich günstige Applicatur zu eigen gemacht und diese auf seine Schüler übertragen. Sein fernerer Weg ging durch Belgien und die Schweiz nach Italien. Hier aber konnten seine einfachen, gemüthvollen Melodieen keinen Anklang finden. Krank und des Nothwendigsten entbehrend, fand ihn eine russische Familie 1835 in Neapel und führte ihn nach Moskau zurück, woselbst er 1837 starb. Von seinen Claviercompositionen erschienen: 7 Concerte, darunter Nr. 5, l'incendie par l'orage, in C dur; 4 Sonaten, mehrere Exercices, Romances, Rondeaux, Fantasieen, Variationen und Tänze, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel, Peters, Kistner, und in Berlin bei Schlesinger. Die von ihm geschaffene Gattung der **Nocturne,** musikalisch-lyrische Dichtungen, die unter seinen Compositionen die erste Stelle einnehmen, erschienen Nr. 1—6 bei Kistner, 7—8 bei Peters, 9—10 bei Hofmeister, 11 bei Schlesinger und 12—13 bei Breitkopf und Härtel. Eine Auswahl derselben veröffentlichte J. Schuberth in Leipzig, und in einer Vorrede dazu hat Franz Liszt seinem Kunstgenossen ein hochpoetisches Denkmal errichtet. Wir entnehmen daraus die folgenden, jenen Künstler und seine Schöpfungen treffend charakterisirenden Worte: „Die Field'schen Nocturne blieben neu neben so Vielem, was längst veraltet ist; dreißig Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir

sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivetät? — — Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonieen der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süßem Schmerze aufgelöst. Niemand wagte das, besonders keiner derjenigen, die Field selbst spielen oder vielmehr seine Lieder dahinträumen hörten in Augenblicken, wo er, sich ganz seiner Begeisterung überlassend, von dem ersten Entwurfe des Stückes, wie er in seiner Einbildungskraft vorhanden war, abwich und in ununterbrochener Folge neue Gruppen erfand, die er gleich Blumengewinden um seine Melodieen schlang, indem er diese immer aufs Neue schmückte mit jenem Regen duftiger Sträußchen und gleichwohl so bekleidete, daß ihr schmachtendes Beben und ihre reizenden Windungen nicht verhüllt, sondern nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt wurden." — Liszt berichtet ferner, daß Field seine Zuhörer bezauberte, ohne es zu wollen und zu wissen. „Die fast unbewegliche Haltung seiner Hände und seine ausdruckslose Miene erweckten keine Neugier. — Aber gerade jenem Absehen von aller Berechnung des Effectes verdanken wir die ersten, so vollkommenen Versuche, den Claviersatz von dem Zwange zu befreien, den der Normalleisten auf denselben ausübte, über welchen alle Stücke regelmäßig und pflichtschuldig geschlagen werden mußten — —. Früher mußte eine Composition nothwendigerweise Sonate, Rondo oder dergleichen sein. Field war der erste, der eine Gattung einführte, die ihren Ursprung von keiner der bestehenden Formen herschrieb, in welcher die Empfindung und der Gesang ausschließlich vorherrschten, frei von den Fesseln und Schlacken einer aufgedrungenen Form. Er bahnte den Weg für alle nachfolgenden Leistungen, die unter den Namen „Lieder ohne Worte, Impromptu's, Balladen" u. s. w. erschienen, und bis zu ihm hinauf kann man den Ursprung jener Stücke zurückführen, die bestimmt sind, besondern Erregungen und innigen Empfindungen Töne zu leihen." —

Carl Mayer (geb. 1802, gest. 1862), ein begabter Schüler Field's, der sich früher durch ein Concert symphonique op. 89, mehrere brillante Etüden, wie op. 61 und andere ernstere Compositionen ausgezeichnet hatte, zog es später vor, das Amt eines Modecomponisten zu übernehmen und nach gewissen bequemen Formen für den Geschmack der Dilettantenmenge zu schreiben. Er lebte seit längerer Zeit in Dresden und hat mehr als 300 Clavierhefte herausgegeben, unter denen sich folgende Exercices und Caprices befinden: op. 31, 40, 55, 61, 62, 73, 85—87, 91—93, 97, 100, 119, 128, 180, 200, 226, 271 und 305. Seine übrigen Compositionen bestehen in Fantasieen, Variationen, brillanten Tänzen und kleineren, in folgenden Sammlungen enthaltenen Tonstücken,

die der leichtesten „Unterhaltungslectüre für Liebhaber" angehören: Myrten, op. 106; Mosaique, op. 166; Immortellen, op. 140; kleine Tonbilder, op. 172; Frühlingsblüthen, op. 174; Schattenspiele, op. 198, und Rosenblüthen, op. 202.

Die gediegene Schule Clementi's war vielleicht noch in dem glatten und flüssigen Spiele Carl Mayers, ist aber nicht mehr in dessen großentheils oberflächlich gearbeiteten letzteren Compositionen zu erkennen. Wir wenden uns nunmehr zu Hummel, dem bedeutendsten Schüler Mozarts, um ebenso den Verlauf der Wiener Clavierschule bis auf die Gegenwart zu verfolgen.

Ein Schüler Mozart's.

Johann Nepomuk Hummel war 1778 zu Preßburg geboren und zum Musiker erzogen worden. Sein Vater wurde 1785 Orchesterdirector des Schikanederschen Theaters zu Wien, und hier war es, wo Mozart sich für den durch sein fertiges Clavierspiel Aufsehen erregenden, glücklich begabten Knaben interessirte und ihn zu sich ins Haus nahm. Der aufgeweckte Nepomuk weilte zwei Jahre in demselben und bildete sich nicht allein an den geistvollen Vorträgen seines Meisters, sondern mußte diesem auch alle Neuigkeiten der Clavierliteratur vortragen, und verdankte solchen anregenden Studien die später so bewunderte Sauberkeit seines Anschlages, die Rundung seiner Passagen, die Gewandtheit im Improvisiren und Variiren aus dem Stegreife und die Klarheit und Grazie in seinen Compositionen. Im Jahre 1787 gab er zu Dresden sein erstes Concert als Schüler Mozarts und trug in demselben die Variationen über „Lison dormait" und das zweite Concert in C dur von Mozart zur Bewunderung aller Anwesenden vor. Dann ging er nach Berlin und veranstaltete auch hier ein Concert; während des Spielens gewahrte er plötzlich Mozart unter den Zuhörern und kaum hatte er sein Tonstück beendet, so eilte er durch die Zuhörer seinem verehrten Meister entgegen und umarmte ihn unter den herzlichsten Begrüßungen. Sein Weg führte ihn ferner nach Edinburg und hier veröffentlichte er sein erstes Werk, ein Heft mit Variationen, welches er der Königin von England widmete. Er verweilte sodann 1791 und 1792 zu London in Clementi's Nähe, und der mit regster Empfänglichkeit, mit unermüdlicher Ausdauer und reicher Phantasie ausgestattete Knabe faßte die gewichtigen Lehren seiner beiden Meister so gründlich auf und wußte sie so sinnvoll mit einander zu verbinden

und in Anwendung zu bringen, daß er sich nachmals als Spieler und Tonsetzer zum Vollender des klangschönen, lyrischen Claviersatzes emporzuschwingen vermochte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Holland kehrte er wieder nach Wien zurück, studirte hier neben den angestrengtesten Clavierübungen die Composition unter Albrechtsberger und Salieri, und seine erste Messe wurde von Haydn beifällig aufgenommen. Bald fanden Hummels Compositionen in Deutschland allgemeine Anerkennung und 1806 ließ Cherubini dessen große Fantasie in Es, op. 18, Offenbach, André, auch zu Paris beim Concours im Conservatorium ausführen. Von dieser Zeit an wurden seine gediegenen Clavierwerke von allen ernsteren Clavierspielern überall gesucht und studirt. Von 1811 bis 1816 beschäftigte er sich in Wien ausschließlich mit Pianoforte-Unterricht und mit der Composition, wurde sodann Capellmeister des Königs von Würtemberg und nahm vier Jahre später eine ähnliche Stelle beim Großherzog von Sachsen-Weimar an. Hummel verweilte in Weimar bis zu seinem 1837 erfolgten Tode, benutzte jedoch mehrere Male einen längeren Urlaub zu den erfolgreichsten Kunstreisen durch Deutschland, Rußland, Belgien und Frankreich. In dem beseelten Vortrage seiner Clavierconcerte zeigte er sich als vollendeten Meister und ebenso erregte er durch seine freien Fantasieen überall den größten Enthusiasmus. Verweilte er längere Zeit an einem Orte, so war er sogleich von zahlreichen Schülern umgeben, unter denen sich mehrere später sowohl als Spieler wie als Tonsetzer ausgezeichnet haben. Er hinterließ 7 Clavierconcerte, aus welchen op. 85 in A moll, op. 89 in H moll und op. 113 in As dur besonders hervorzuheben sind; ferner eine große Fantasie mit Orchesterbegleitung: Oberons Zauberhorn, op. 116, sowie mehrere brillante Rondo's für Clavier und Orchester; die vorzüglichsten unter diesen sind op. 56 in A dur, op. 98 in B dur und op. 127 in F dur; ein großes Septuor in D moll für Piano, Flöte, Oboe, Horn, Alto, Violoncello und Contrabaß, in welchem später die vortreffliche Pianistin **Marie Camille Pleyel** (seit 1847 Lehrerin am Conservatorium zu Brüssel) auf ihren Kunstreisen glänzte; ein Quintett, op. 87, für Piano und Streichinstrumente; ein großes Septett militaire für Piano, Flöte, Violine, Clarinette, Trompete, Violoncell und Contrabaß; 7 Trio's für Clavier, Violine und Violoncell; 5 Sonaten für Clavier allein, darunter op. 81 in Fis moll und eine große Sonate in As dur, op. 92, zu vier Händen, sich besonders auszeichnen; die vielgespielte Polacca: La bella Capricciosa, op. 55, sowie mehrere Fantasieen, Variationen, Rondo's, Capricen, Etüden, Amusements und Bagatellen. Hummel ist ferner Verfasser einer umfangreichen Pianoforteschule,

Wien bei Haslinger, die an Vollständigkeit alle früheren Werke der Art übertrifft und in welcher der Fingersatz zum ersten Male bestimmten Gesetzen unterworfen wird. Es mangelt derselben jedoch eine zweckmäßige Anordnung; der Verfasser hat den angehäuften Stoff nicht zu bewältigen und das Interesse des nach seiner Methode Studirenden keineswegs wach zu halten gewußt. In seinen Compositionen dagegen hat Hummel die Form des Concerts, des Concert- und Salonrondo's und der Sonate nicht allein erweitert und mit neuen, schweren, nach seiner Schule aber claviermäßigen Passagen versehen, sondern dieselben auch stets mit Interesse erregendem Inhalt erfüllt und in einem durchaus edlen, zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweifenden Style gearbeitet.

Als Hummel's bedeutendster Schüler, der indessen später durch längeren freundlichen Umgang mit Chopin und Liszt in Paris veranlaßt wurde, den hauptsächlich lyrischen Styl seines Lehrers mit dem romantischen zu vertauschen, ist **Ferdinand Hiller** (geboren 1812 zu Frankfurt a. M.) zu nennen. Sein erster Lehrer im Clavierspiel und in der Composition war der später noch zu erwähnende G. J. Vollweiler, und mit dreizehn Jahren trat er in Hummel's Schule zu Weimar. Als gründlich gebildeter Musiker ging er 1828 nach Paris und fand hier die belohnendste Anerkennung und vielseitigste Fortbildung in den Kreisen der dort lebenden Kunstgenossen. In den 1830 und 1831 gegebenen eigenen Concerten gewann er als Virtuose und Tonsetzer den lebhaftesten Beifall; besonders aber befestigte er dort seinen Ruhm durch die mit dem berühmten Violinisten Baillot im Jahre 1835 veranstalteten Soiréen, in welchen nur ältere classische Tonstücke zur Aufführung gebracht wurden. Hiller ging bald darauf nach Deutschland zurück und lebt seit 1853 als Director des Conservatoriums der Musik zu Köln. Unter seinen Claviercompositionen zeichnen sich die Caprices und Études ganz besonders aus, so die folgenden: Trois Caprices ou études caractéristiques op. 4, Bonn, Simrock, 2 livres; ebenso op. 14 und 20, Leipzig, Hofmeister; 24 études, op. 15, ebendaselbst; Capriccio op. 88, Leipzig, Breitkopf und Härtel; 6 Capriccetti, op. 35; 24 Rhythmische Studien, op. 56, Berlin, Schlesinger; Caprice fantastique op. 10. Von den, Meyerbeer gewidmeten 6 Cahiers der Études op. 15 rühmt Liszt: „Diese Etüden sind kräftige Skizzen von vollendeter Zeichnung, welche an jene Waldstudien erinnern, in denen der Landschafter mit einem einzigen Baume, einem einzigen Zweige, einem einzigen glücklich und erschöpfend bearbeiteten Motive ein reizendes Gedicht aus Licht und Schatten zu weben verstand." Außerdem veröffentlichte Hiller ein Pianoforte-

concert op. 5, mehrere Quartetten und Trios mit Streichinstrumenten; eine Sonate op. 47; la danse des fées op. 9, Leipzig, Hofmeister; la danse des fantômes, Berlin, Schlesinger; 3 Ghazèles op. 54, ebendaselbst; Rêveries op. 17, 21 und 33; Impromptus op. 30 und 40; Sérénade op. 11, und andere Salonstücke und Tänze.

Julius Benedict (geboren 1804 in Stuttgart) wurde im Jahre 1819 Hummels Schüler; er ging jedoch schon im nächsten Jahre nach Dresden, um bei C. M. v. Weber die Composition zu studiren. Seit 1839 wohnt er in London und ist jetzt einer der gesuchtesten Musiklehrer dieser Stadt. Er veröffentlichte unter Anderm folgende Clavierwerke: 3 Concerte op. 13, 29 und 45; ein Concertino op. 18, Leipzig, Hofmeister; 3 Sonaten op. 1, 2, 3; Caprices op. 33, Paris, Brandus; Souvenir de Naples op. 11; Souvenir d'Écosse op. 34; Rêveries op. 39, Idyllen op. 41, und mehrere Fantasieen, Variationen, Rondo's u. s. w. Als geachteter Virtuose und Componist brillanter Salonstücke ist ferner Hummels Schüler **Rudolph Wilmers** (geboren 1820 in Kopenhagen) zu erwähnen, welcher seit 1853 in Wien lebt und unter vielen anderen folgende Clavierpièçen herausgegeben hat: Un jour d'été en Norvège op. 27; 2 Études de Concert: la pompa di festa und danza delle Baccanti op. 28; Mazeppa, Capriccio de Concert op. 97, sämmtlich bei Bote und Bock in Berlin; Sérénade pour la main gauche seule op. 5; Leipzig, Hofmeister; Klänge der Minne op. 67, ebendaselbst; Lyrische Tonbilder op. 88, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Wintermärchen op. 92, ebendaselbst; Trillerketten, Caprice-Étude op. 69, Leipzig, Kistner. Ebenso wird **Ferdinand Gottfried Baake** (geboren 1800), ein in seiner Vaterstadt Halberstadt lebender Schüler Hummels, dort als Pianist und Organist geschätzt.

Gebildet von Mozarts zweitem Sohne und der Richtung der Hummelschen Schule folgend, hat sich **Ernst Pauer** (geboren um 1828 in Wien) besonders durch die historischen Concerte, welche er 1862 in London veranstaltete, vortheilhaft bekannt gemacht, indem er in denselben Clavierstücke älterer und neuerer Meister mit solider und verständiger Auffassung vortrug. Der Hummelschen Schule schließt sich ferner **Johann Peter Pixis** (geboren 1788 in Mannheim) an, welcher in Mannheim, München, Wien und Paris als gediegener Lehrer wirkte und aus dessen zahlreichen Clavierwerken mit und ohne Begleitung anderer Instrumente wir folgende hervorheben: Grandes Variations militaires pour 2 Pianos avec orchestre op. 66, Leipzig, Kistner; Trios für Clavier, Violine und Violoncell op. 75, 86 und 95, ebendaselbst; Große Sonate op. 3, Leipzig,

Breitkopf und Härtel; Exercices en forme de valses op. 80, Leipzig, Kistner; Les trois clochettes op. 120, Leipzig, Hofmeister; Scène populaire de Rome op. 145, ebendaselbst.

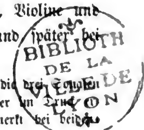
Hummel unternahm im Jahre 1829 eine letzte Kunstreise, deren Hauptpunkte Paris und London bildeten. Seine einst so gepriesenen Vorträge aber blieben nunmehr fast unbeachtet. Denn Beethoven, dem Hummel 1827 in Wien den Lorbeer auf den Sarg legte, hatte mit den Clavierwerken seiner letzten Periode, die anfangs nur von Wenigen verstanden, nach und nach aber aller Orten ihrer ganzen Größe nach gewürdigt worden waren, zugleich einen neuen, lebenvolleren und ergreifenderen — den dramatischen Claviersatz geschaffen. Hummel und seinen Epigonen erschien dieser mit kräftigeren melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausdrucksmitteln auftretende neue Compositionsstyl dem Orchester passender als dem Claviere. Aber Beethovens Sprache, welche für jede Seelenstimmung den wahrhaftesten Ausdruck gefunden hatte und bald in den weitesten Kreisen zum Verständniß gelangte, geübt und gepflegt wurde, führte eben auch eine gänzliche Reform der älteren Grammatik, eine völlige Umwandlung des früheren Clavierspiels herbei.

IV. Der dramatische Claviersatz.

Ludwig van Beethoven.

Dieser Reformator der Instrumentalmusik wurde 1770 in Bonn geboren, empfing den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Tenorsänger in der Capelle des Erzbischofs von Köln war, und seit 1782 von dem damals auch als Claviercomponist geschätzten Organisten **Christian Gottlob Neefe** (1748 bis 1798). Dieser brachte in kurzer Zeit den wunderbar begabten Knaben nicht allein dahin, daß er die Präludien und Fugen in Bachs temperirtem Clavier und ähnliche Werke von Händel im lebhaftesten Tempo ausführen konnte, sondern veröffentlichte auch schon 1783 die ersten Compositionsversuche seines Zöglings: IX Variationen über einen Marsch und III Claviersonaten (in Es dur,

F moll und D dur) nebst einigen Liedern in Speier und Mannheim.[1] Die Vorträge des jungen Virtuosen sowohl wie seine frühesten Compositionen traten bald Aufsehen erregend hervor. Er spielte einst vor dem damals als Tonkünstler sehr geschätzten Vicar Sterkel eigene Variationen über Righini's Thema: Vieni, amore, und als dieser seine Autorschaft an denselben bezweifelte, improvisirte er zum Erstaunen jenes Musikkenners eine ganze Reihe von neuen Veränderungen über dieselbe Melodie (vergl. Vierundzwanzig Variationen über „Vieni, amore" in D dur, der Gräfin v. Hatzfeld gewidmet, Bonn, Simrock). Im Winter des Jahres 1786 ging Beethoven nach Wien, um den von ihm hochverehrten Mozart spielen zu hören und ihm eine Probe seines Talentes abzulegen. Dieser lobte anfangs sein Spiel ziemlich kalt, als Beethoven sich aber ein Thema zu freier Bearbeitung von ihm erbeten und dies durchzuführen begonnen hatte, steigerte sich Mozarts Theilnahme mehr und mehr, und lebhaft erregt rief er einigen im Nebenzimmer sitzenden Freunden leise zu: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!" Beethovens Anwesenheit in Wien war damals nur von kurzer Dauer, und erst seit 1793, nach dem Tode seines Vaters, wählte er diese Stadt zu seinem bleibenden Aufenthalte. Er hatte das Glück, hier einen vortrefflichen Beschützer in Mozarts Zögling, dem kunstsinnigen Fürsten Lichnowsky zu finden, der ihn nicht allein in sein Haus aufnahm, sondern ihm auch eine Pension von 600 Gulden aussetzte. Diese Unterstützung machte es ihm möglich, ernstliche Studien in der Composition bei Haydn zu beginnen, bei dem würdigen Albrechtsberger fortzusetzen und die praktischen Rathschläge des namentlich in dem dramatischen Style wohlerfahrenen Salieri in sich aufzunehmen. So war der rastlos thätige Kunstjünger im Stande, schon 1795 dem Fürsten Lichnowsky seine Dankbarkeit dadurch zu bezeigen, daß er ihm die nunmehr als op. 1 gedruckten Drei Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell (in Es dur, G dur und C moll, Wien bei Artaria und später bei



[1] Die Variationen erschienen später bei André in Offenbach unter Nr. 17, die drei Sonaten bei Haslinger in Wien als op. 1, und das thematische Verzeichniß sämmtlicher im Druck erschienener Werke von L. van Beethoven, Leipzig, Breitkopf und Härtel, bemerkt bei beiden „componirt im zehnten Lebensjahre." Diese, wie andere sich widersprechende Angaben über Beethovens frühere Compositionen finden ihre Erklärung darin, daß er selbst, ebenso Gerber im alten Tonkünstlerlexikon, und, wie es scheint, auch sein Vater, stets 1772 als sein Geburtsjahr angegeben haben, wogegen das Kirchenbuch 1770 als die richtige Jahreszahl seiner Geburt enthalten soll. Für die erstere Angabe spricht eine in meinem Besitze befindliche musikalische Wochenschrift: Blumenlese für Clavierliebhaber; zweiter Theil, herausgegeben von H. P. Boßler, Speier 1783, in welcher S. 69 nach der Ueberschrift: „1783 Achtzehnde Woche," ein Lied mit der Bemerkung abgedruckt ist: „Von Hrn. Ludw. van Beethoven alt eilf Jahr."

Haslinger, Breitkopf und Härtel, Peters u. A.) widmete, aus welchen bereits der vollkommen ausgebildete Musiker hervorleuchtet. Ebenso widmete er 1796 J. Haydn sein op. 2, Drei Sonaten für das Pianoforte (F moll, A dur, C dur, ebendaselbst) und 1799 Salieri seine Drei Sonaten für Clavier und Violine (D dur, A dur, Es dur, ebendaselbst). **„Beethovens Studien"** bei Albrechtsberger aber gab J. v. Seyfried (Wien bei Haslinger und sodann Leipzig bei J. Schuberth u. Comp.) später heraus, und diese zeugen nicht allein von dem unermüdlichen Fleiße, mit welchem Beethoven sich den Aufgaben jenes strengen Theoretikers unterwarf, sondern sind auch von interessanten Bemerkungen über die Gebote und Verbote desselben begleitet. So schreibt Beethoven z. B. S. 131 der ersten Ausgabe: „Per parenthesin: ich glaubte kein Majestätsverbrechen zu begehen, und vermeine, daß mich dereinst in den elisäischen Feldern die hochmögenden Herren mit den Allongeperücken deshalb nicht schief über die Achsel ansehen werden, weil ich mich ermächtigte, hie und da in ein Dissonanz hinein, oder davon wegzuspringen, oder gar frey anzuschlagen. Der gute Gesang war mein Führer; ich bemühte mich, so fließend als möglich zu schreiben, und getraue mirs vor dem Richterstuhle der gesunden Vernunft und des reinen Geschmacks zu verantworten." Bei den Regeln über die bestimmten Cadenzen einer Fuge, daß z. B. in einer Molltonart die erste auf der kleinen Oberterz, die zweite auf der Quinte ruhen müsse, bemerkt Beethoven:

„Es kann ja kein Teufel mich zwingen
Nur solche Cadenzen zu bringen!"

Ebenso sagt er S. 192: „Ein verjährtes Gesetz lautet, daß man bey der Durchführung einer Fuge nicht mehr als die sechs verwandten Nebentonarten berühren solle; allein ich meine: wer gut auf den Füßen ist, und ein scharfes Aug im Kopfe hat, um die rechte Straße nicht zu verfehlen, darf auch ohne Gefahr wohl noch etwas weiter zu gehen sich wagen." Wir sehen in diesen und ähnlichen Bemerkungen schon den Keim der später von diesem Meister ausgehenden **Reformation der Modulationslehre.** Denn er war es, welcher durch seine praktischen Werke lehrte, daß die natürliche Verwandtschaft der Tonarten nicht nach Graden, wie z. B. C dur — G dur — D dur &c., zu bestimmen, sondern in der Verbindung ihrer Hauptaccorde zu suchen sey, wonach z. B. die Tonart C dur neben A moll und E moll als terzverwandte Tonarten auch A dur und E dur, sowie As dur und Es dur aufzuweisen hat.

Dem Könige Friedrich Wilhelm II, einem seltenen Beschützer deutscher Musik, der zugleich tüchtiger Violoncellspieler war, widmete Beethoven im Jahre 1796

zwei große Sonaten für Pianoforte und Violoncell op. 5, und in Berlin, wohin er sich um diese Zeit begeben hatte, lernte er den dort als Clavierspieler und Tonsetzer sehr hochgestellten Capellmeister **Friedrich Heinrich Himmel** (1765—1814) kennen, dessen Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncell (Leipzig, Breitkopf und Härtel und Peters) eine Zeit lang viel gespielt wurden. Als Beethoven einst in dessen Gegenwart auf dem Claviere phantasirt hatte, wurde derselbe ebenfalls um einen ähnlichen freien Vortrag ersucht. Himmel war sogleich bereit, und hatte schon längere Zeit gespielt, als Beethoven sich mit der Frage an ihn wandte: „Werden Sie denn nicht bald anfangen?" Der beleidigte Capellmeister hat unserm Beethoven diese lakonische Charakteristik seiner Improvisation niemals vergeben können, und Beethoven äußerte später über ihn, er besitze ein ganz artiges Talent und sey ein angenehmer Clavierspieler, dem jedoch der Prinz Louis Ferdinand, welchen er ebenfalls in Berlin kennen lernte, in jeder Hinsicht überlegen sey. Diesem letzteren verdienstvollen Kunstgönner aber bezeigte Beethoven noch besonders seine Hochachtung, indem er ihm 1805 sein köstliches Clavierconcert in C moll op. 37 (Offenbach, André, und Wien, Haslinger) zueignete.

In Wien machte Beethoven anfangs mehr Aufsehen durch sein geistvolles Clavierspiel als durch seine Compositionen, obwohl er in den als op. 1 herausgegebenen Trio's schon als Gipfel der von Haydn gegründeten und von Mozart so großartig erweiterten Wiener Musikschule erscheint. So erzählt Seyfried, daß Beethoven in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts in **Wölfl** „ein ebenbürtiger Rival" (?) erwuchs, und daß die Urtheile über den Vorzug der Vorträge dieser beiden Meister in Wien getheilt gewesen seyen. Dieselben trafen (1798) zuweilen auf der reizend gelegenen Villa des Freiherrn v. Wetzlar zusammen. „Dort," so erzählt Seyfried, „verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß; Jeder trug seine jüngsten Geistesproducte vor; bald ließ der Eine oder der Andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf; bald setzten sich Beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Thema's, und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen seyn, Einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfln hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie

ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende, doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. — Im Phantasiren verläugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wild schäumenden Cataracte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfließend; — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldigen Busen der Natur." — Die Compositionen Wölfls können in keiner Beziehung einen Vergleich mit denen Beethovens aus jener Periode aushalten, die Anhänger des Ersteren konnten demnach nur durch seine überraschende Virtuosität, nicht aber durch seine Gedankentiefe für ihn eingenommen worden seyn. Die Urtheilsunfähigkeit der Wiener Musikliebhaber äußerte sich noch greller, als sie einen etwas später daselbst auftretenden beliebten Pianisten ebenfalls für berechtigt hielten, mit Beethoven in die Schranken treten zu dürfen. **Steibelt** kam nämlich auf seinen Kunstreisen im Jahre 1800 auch nach Wien und traf hier mit Beethoven in einer Gesellschaft beim Grafen v. Fries zusammen. Neben dem Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell in B dur op. 11 von Beethoven kam auch ein Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Alto und Violoncell von Steibelt zur Ausführung. Als der Letztere später abermals zum Spielen genöthigt wurde, brachte er die von ihm besonders in Schwung gesetzte tremolirende Brechung der Accorde in Anwendung und errang dadurch einen rauschenden Beifall. Beethoven aber war nicht zu bewegen, an demselben Abend das Clavier noch ein Mal anzurühren. Eine Woche später überraschte Steibelt dieselbe Gesellschaft nach einem zweiten seiner Clavierquintette mit einer Reihe brillanter Variationen über ein Thema (Pria ch'io l'impegno), welches Beethoven vor acht Tagen im Finale seines B dur-Trio's variirt hatte, und erregte damit unerhörten Enthusiasmus. Jetzt wurde Beethoven von seinen Freunden bestürmt, den hingeworfenen Fehdehandschuh aufzunehmen, und er setzte sich sofort ans Clavier, langte die Baßstimme von Steibelts Quintett herüber, stellte sie vor sich hin und spielte deren zuweilen

durch Pausen unterbrochene Noten nachlässig mit einem einzelnen Finger. Sodann behielt er dieselben Baßnoten bei, ließ erst eine, dann zwei, drei und mehr Stimmen hinzutreten, variirte nunmehr die jenem Basse beigegebene Oberstimme, und schloß endlich mit einem brillanten fugirten Satze, dem wiederum jenes Baßmotiv zu Grunde lag; Beethoven phantasirte niemals hinreißender, als wenn er gereizt und aufgeregt war, und der Sieg über den vermessenen Gegner war ein so entschiedener, daß dieser sich bereits vor dem Ende der Improvisation entfernt hatte und seitdem nie wieder eine Gesellschaft besuchte, in welcher Beethoven erwartet wurde. Einen deutlichen Begriff von jenem improvisirten Meisterwerke geben uns die 1803 von Beethoven veröffentlichten, dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmeten „Fünfzehn Variationen mit einer Fuge für das Pianoforte“ in Es dur, op. 35, Leipzig, Breitkopf und Härtel, deren Entstehung und Ausführung wir so eben angedeutet haben. Das hier gewählte Baßmotiv mit dem hinzutretenden Thema der Oberstimme benutzte Beethoven ferner in dem 1801 in Wien zuerst aufgeführten Ballet: Die Geschöpfe des Prometheus, und im Finale seiner 1804 entworfenen Sinfonia eroica. Ueberhaupt tritt seit jener Zeit Beethovens Eigenthümlichkeit: in der Exposition eines Tonstücks ein einfachstes Motiv auftreten zu lassen, aus welchem erst später ein bedeutungsvoller musikalischer Gedanke entwickelt wird, immer bestimmter hervor. Beethoven sowohl wie Steibelt gaben 1800 in Wien ein Concert, doch konnte der Letztere nur den Beifall der Laien erringen, während der Erstere seine Versammlung mit der höchsten Bewunderung erfüllte. Zum ersten Male spielte Beethoven damals sein zweites Concert in B dur (veröffentlicht 1801, Leipzig, Peters), trug eine freie Fantasie vor und brachte zugleich seine erste Sinfonie und das Septett in Es dur, op. 20 zur Aufführung.

In demselben Jahre kam **Ferdinand Ries** nach Wien, und dieser und der Erzherzog Rudolph sind als die einzigen von Beethoven gebildeten Schüler zu nennen. Ries, 1784 in Bonn geboren, war von seinem Vater, einem Beethoven befreundeten Musiker, mit einem an diesen gerichteten Empfehlungsbriefe nach Wien geschickt worden. Der talentvolle Jüngling blieb vier Jahre unter der Leitung seines großen Meisters, berührte sodann auf mehreren Kunstreisen die Hauptstädte Europa's, und überall fand sein gediegenes Spiel und sein edler Compositionsstyl die größte Anerkennung. Er verweilte nachmals zwei Jahre in Paris und später zehn Jahre in London, woselbst er als Lehrer und Tonsetzer geschätzt und gesucht wurde, und starb im Jahre 1838 in Frankfurt a. M. Ries hat 9 Clavierconcerte geschrieben, unter denen das dritte

in Cis moll, Bonn, Simrock, besonders hervorzuheben ist; ferner ein ansprechendes Concertstück: Airs suédois variés op. 52 mit Orchesterbegleitung, ebendaselbst; ein Octett, ein Septett und mehrere andere größere Werke, an denen das Pianoforte Theil nimmt; 50 Sonaten für Clavier allein und mit Begleitung von anderen Instrumenten, darunter op. 49: Le songe, und op. 160 zu vier Händen, Leipzig, Kistner; ferner Polonaisen, Variationen, Rondo's und andere Salonstücke. Seine größeren Compositionen sind zwar von einem künstlerischen Ernste durchdrungen, lehnen sich jedoch stets an Beethovens urkräftige Schöpfungen an und enthalten keine neuen, selbsteigenen Gedanken; sie haben deshalb auch niemals Anklang in weiteren Kreisen finden können.

Beethoven dagegen, welcher in den Haydn gewidmeten Sonaten, op. 2, noch an diesen seinen damaligen Lehrer, in den als op. 1 gedruckten Trio's und in einigen späteren Werken noch an den von ihm hochverehrten Mozart erinnert, tritt schon als ein Eigener hervor in der Sonate pathétique op. 13, der As dur-Sonate op. 26, der Cis moll- und Es dur-Sonate quasi Fantasia op. 27, den dreien, dem Kaiser Alexander gewidmeten Sonaten für Clavier und Violine op. 30; ferner in der D moll-Sonate in op. 31, den oben besprochenen Variationen op. 35, dem dritten Concerte in C moll op. 37, der R. Kreutzer gewidmeten großen Sonate für Clavier und Violine op. 47, der dem Grafen von Waldstein gewidmeten Sonate op. 53, und mehr noch in der Sonata appassionata in F moll op. 57, den Concerten in G dur op. 58 und Es dur op. 73 und den beiden Trio's in D dur und Es dur op. 70. Durch diese und die ihnen folgenden, ihrem Inhalte und ihrer Form nach gleich bedeutsamen, von reichster Erfindungsgabe zeugenden und in feurigster Begeisterung concipirten Arbeiten führte er wiederum eine neue Periode, die der dramatisch belebten Claviercomposition herbei. Lange Zeit unverstanden blieben seine letzten, gedankenschwersten Schöpfungen, das Trio in B dur op. 97, und die fünf Sonaten op. 101, 106, 109, 110 und 111; und wie Sebastian Bach einst in dem Werke Aria con 30 Variazioni die ganze Fülle seiner contrapunktischen Kunst entwickelte, so zeigte auch Beethoven am Schlusse seiner Laufbahn in den 33 Veränderungen über einen Walzer von **Anton Diabelli,** einem bedeutenden Musikverleger und unbedeutenden Componisten in Wien (1781—1858), noch ein Mal seine außerordentliche Fähigkeit, aus den einfachsten Motiven die kunstvollsten, rhythmisch und harmonisch reichsten Gebilde zu entfalten. Beethoven starb in Wien am 26. März 1827, und mit ihm ging das letzte Haupt jener berühmten Musikschule

zu Grabe, welche von Wien aus die ganze musikalische Welt erhoben und erleuchtet hatte.

Beethoven, durch den Verlust des Gehörs während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens bewogen, sich ganz von der Außenwelt zurückzuziehen, wußte alle Gefühle und Leidenschaften der Menschenbrust mit den treffendsten Zügen zu schildern. Hierzu aber konnten ihm die bis dahin angewandten Ausdrucksmittel nicht genügen, und seine Erfindungskraft steigerte diese oft zu einer Höhe, die selbst heute noch schwachnervigen Recensenten zuweilen Schwindel erregt. Namentlich sind die Werke seiner letzten Periode reich an überraschend neuen und charakteristischen Rhythmen und harmonischen Wendungen. Fiel ihm einmal eine Kritik in die Hände, in welcher harmonische Härten und grammatikalische Verstöße in seinen Compositionen gerügt wurden, so lachte er laut auf und rief: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben!"

Die größeren Tondichtungen Beethovens lassen zuweilen ein vollständiges Drama erkennen, und seine Sonaten bilden gleichsam eine zusammenhängende Trilogie oder Tetralogie, in welcher letzteren auch das Satyrndrama, das Scherzo, gewöhnlich jedoch nicht als letztes, sondern als mittleres Glied eine Stelle einnimmt. Die Exposition, der erste Theil des **ersten Satzes,** ist klar und verständlich, und die verschiedenen Motive derselben nehmen alsbald unser volles Interesse in Anspruch. Wir erkennen darin deutlich einen Hauptsatz, dem sich eine oder mehrere Episoden oder Nebensätze anschließen, welche durch sich organisch entwickelnde Gänge oder Zwischensätze, die der Stimmung des Ganzen vollkommen entsprechen, mit einander verbunden werden. Die Episoden, oder der Mittel- und Schlußsatz des ersten Theils traten früher stets in der Tonart der Oberdominante, oder bei einer Molltonart auch in der parallelen Durtonart auf; Beethoven aber wählte ebenso die übrigen Verwandten des Hauptttons zu modulatorischen Gegensätzen. Der zweite Theil beginnt mit der Verwicklung, dem Kampfe oder der Durchführung der verschiedenen Elemente des ersten Theils, und hier wagt Beethoven die kühnsten Modulationen, berührt oft die entferntesten Tonarten, um die erwartete Wiederkehr des Hauptsatzes so spannend als möglich zu verzögern. Wohl vorbereitet, oder auch ganz unvermuthet erscheint derselbe sodann in der Haupttonart, und in dieser finden nunmehr die verschiedenen Episoden des ersten Theils ihre Vereinigung. In einem Epiloge oder Anhang aber, der die Hauptmomente der musikalischen Dichtung noch ein Mal gedrängt und gesteigert zusammenfaßt, tritt oft plötzlich noch eine frappante Modulation auf, nach welcher

sodann die völlige Lösung um so befriedigender herbeigeführt wird. — So wählt Beethoven z. B. in seiner Sonate op. 53, deren Haupttonart C dur ist, nicht die Dominante als modulatorischen Gegensatz, sondern die terzverwandte Tonart E dur, und bei der Durchführung der verschiedenen Motive im zweiten Theile berührt er unter Anderm die Tonarten G moll, C moll, F moll, Ces dur und As dur; und weiterhin F dur, B dur, Es moll, H moll, C moll und G dur. Nach dem Hauptsatze in C dur tritt der Mittelsatz im zweiten Theile anfänglich in A dur und sodann erst in C dur auf, und im Anhange beginnt plötzlich der Hauptsatz noch ein Mal — aber in Des dur. In den ferneren Modulationen wird diesem ein neues Contrathema beigegeben; der Mittelsatz erscheint wiederum, jedoch in C dur, und dem nochmals angedeuteten Hauptsatze schließt sich ein kurzer, lebendiger Gang an, der das Tonstück sodann zu Ende führt. Wie jede der Compositionen Beethovens überhaupt, so athmet auch diese Sonate eine erquickende Naturfrische, und die melodisch und rhythmisch von einander unterschiedenen und sich dennoch dem Ganzen harmonisch anschließenden Gegensätze halten unsere Aufmerksamkeit fortwährend wach. Durch ungewöhnliche Dissonanzauflösungen und Trugfortschreitungen spannt Beethoven unsere Erwartung zuweilen aufs höchste, und seine das Metrum verhüllenden Rhythmen können uns ebenso in die aufgeregteste Stimmung versetzen; aber auch die Ebenen, die geistigen Ruhepunkte fehlen seinen oft so schroffen Gemälden nicht, und niemals wird der geniale Meister uns ermüden, abspannen oder gegen sein Werk aufbringen durch zu lange fortgesetzte Täuschungen, durch ein stetes Verstecken und Verweigern des Erwarteten. — Einen besonderen Fleiß hat Beethoven ferner auf die **Ausbildung seiner Melodieen** verwandt; diese enthalten jederzeit einen bestimmt ausgeprägten und in sich abgeschlossenen Gedanken, der sich in leicht faßlicher, oft populärer Weise ausspricht, eben dadurch auch einen größeren Kreis von Zuhörern für sich einnimmt und diesen in Stand setzt, den kunstvollen Bearbeitungen desselben zu folgen. — Das **Adagio** oder **Andante** hat bei Beethoven entweder die größere Form der Sonate mit einer im zweiten Theile wiederkehrenden Episode, oder die des Liedes mit einem oder mehreren, nur ein Mal auftretenden Gegensätzen, oder es bildet nur die Einleitung zum folgenden Satze. — Das bewegtere oder in grelleren Farben ausgeführte, gemüthliche oder humoristische Tonstück, welches schon früher als **Menuet** oder **Scherzo** in der Sonate einen Platz gefunden hatte, erhielt durch Beethoven erst eine dem Charakter des ganzen Tonstücks entsprechende Form; man vergleiche in dieser Hinsicht die eigens hierzu erfundenen verschiedenen Bildungen: den marschähnlichen Satz in der A dur-Sonate op. 101, das Scherzo in der B dur-Sonate op. 106 und

das Allegro molto in der As dur-Sonate op. 110. Das **Finale**, in welchem der darin zuerst ausgesprochene Gedanke als Hauptsache aufgestellt wird, tritt entweder in Rondoform auf, in welcher dieser Hauptsatz drei, vier Mal oder noch öfter, neben mehreren Episoden, Zwischensätzen und Durchführungen erscheint, oder schließt sich der besprochenen Sonatenform des ersten Satzes an; es fugirt zuweilen das Hauptthema in freiester Weise, oder bearbeitet dasselbe in Form von Variationen, deren Stimmung jedoch nicht wechselt, sondern nur mannigfaltig beleuchtet, verdüstert oder erhoben wird, wie in op. 109 und op. 111.

Beethovens sämmtliche Clavierwerke bestehen in fünf Concerten für Pianoforte und Orchester und einem sechsten für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 56; einer Fantasie mit Chören und Orchester op. 80; einem Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott op. 16 in Es; drei Quartetten für Pianoforte, Violine, Alto und Violoncell; acht Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell; einem Trio mit Clarinette und Violoncell op. 11 in B; 14 Variationen op. 44 sowie: Adagio, Rondo und Variationen op. 121 mit Violine und Violoncell; zehn Sonaten mit Violine; einem Rondo in G und zwölf Variationen in F mit Violine; fünf Sonaten mit Violoncell; drei Heften Variationen mit Violoncell; einer Sonate in F mit Horn; sieben Heften Variationen mit Flöte oder Violine; einer Sonate, drei Märschen und zwei Heften Variationen zu vier Händen; 38 Sonaten für Clavier allein; 21 Folgen von Variationen für Clavier allein und 20 Heften mit Bagatellen, Rondo's, Präludien und Tänzen für das Pianoforte. Eine vorzüglich ausgestattete, gleichmäßige Ausgabe von Beethovens sämmtlichen Werken veranstaltet Breitkopf und Härtel in Leipzig; seine Clavierconcerte erschienen in Partitur bei Peters in Leipzig; eine billige und correcte Ausgabe seiner Claviersonaten unter Revision von Franz Liszt veröffentlichte Holle in Wolfenbüttel und eine andere gab J. Moscheles in Stuttgart bei E. Hallberger heraus.

Nur durch ein Grab von Beethoven getrennt ruht der echt deutsche, herzvolle Liedersänger **Franz Schubert**. Er war 1797 zu Wien geboren und überlebte jenen großen Meister nur um ein Jahr. Aus seinen Compositionen leuchtet eine ungemeine Productionskraft und außerordentliche Leichtigkeit in der Bearbeitung der Motive hervor. Seine zu deutschen Dichtungen gesungenen Melodieen aber sind größtentheils eigenthümlicher und inhaltsvoller als seine Instrumentalmelodieen, und ebenso vermissen wir in der oft gedehnten Bearbeitung und Durchführung der Letzteren häufig die Sichtung und Feile des Meisters. Dennoch aber werden

seine Claviercompositionen jedem Musiker eine geistreiche Unterhaltung gewähren, und Robert Schumann empfiehlt dieselben mit folgenden Worten: „Schubert wird immer der Liebling der Jugend bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde.“ Wir besitzen von ihm folgende Claviercompositionen: Großes Quintuor für Pianoforte und Streichquartett op. 114; zwei große Trio's in B und Es op. 99 u. 100, sowie ein Nocturne op. 148 für Pianoforte, Violine und Violoncell; ein Rondo brillant in H moll op. 70 und drei Sonatinen op. 137 für Clavier und Violine. Ferner zu vier Händen: Große Sonate op. 30; großes Duo op. 140; Fantasie op. 103; Lebensstürme op. 144; Fuge op. 152; Märsche op. 27, 40, 51, 55, 66, 121; Divertissements op. 54, 63, 84; Polonaisen op. 61, 75; Rondo's op. 107, 138; Variationen op. 10, 35, 82 und verschiedene Tänze op. 33. Für Clavier allein: zwei Fantasieen op. 15 u. 78; zwei Impromptu's op. 90 u. 142; Momens musicals op. 94; Adagio und Rondo op. 145; „fünf Clavierstücke aus seinem Nachlasse;“ sieben Sonaten op. 42, 53, 120, 122, 143, 147, 164 und schließlich drei große Sonaten „Allerletzte Compositionen“, in C moll, A dur und B dur. — Unter diesen heben wir besonders hervor die beiden Trio's für Clavier, Violine und Violoncell; die große Fantasie in C dur op. 15, welche von Franz Liszt zu einem höchst wirkungsvollen Concertstücke für Clavier und Orchester bearbeitet worden ist; die zweite Fantasie in G dur op. 78, aus einem Andante, Menuetto und Allegretto bestehend; das Duo zu vier Händen op. 140; die drei Marches héroiques op. 27 zu vier Händen; die Sonate in A moll und die drei großen Sonaten aus seinem Nachlasse. — Eine Sammlung seiner Clavierwerke erschien bei Holle in Wolfenbüttel. — Die größere Anzahl seiner Lieder hat F. Liszt durch seine genialen Clavier-Transscriptionen, welche die tiefe Innigkeit jener Tondichtungen in das lebhafteste Licht stellen, in Deutschland erst populär gemacht. Ebenso lacht uns in desselben Meisters ähnlichen Bearbeitungen von Schuberts gemüthlichen Tänzen in den „Soirées de Vienne“ (Wien, Spina, 9 Hefte), der Glanz, der Humor und die jugendmuthige Lebenslust eines Wiener Volksballes anmuthig entgegen.

V. Der brillante Styl.

a) Deutschland und Italien.

Alle epochemachenden, schöpferischen Meister bringen nicht nur die herrschende Richtung ihrer Kunst zum Abschluß, sondern legen auch den Grund zu der ihnen unmittelbar folgenden Periode. So enthalten die kleineren Suiten, einige der „30 Variationen" und andere Werke Sebastian Bachs, obgleich sie noch mit contrapunktischer Strenge die Selbständigkeit aller daran Theil nehmenden Stimmen bewahren, dennoch schon die Grundzüge eines Clavierstyls leichteren Charakters, und Emanuel Bach zeigt oftmals deutlich das Streben, seiner subjectiven Stimmung einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Ebenso finden wir bei den ihm folgenden Lyrikern Mozart, Clementi, Hummel u. A. schon Uebergänge in den von Beethoven zur Vollendung gebrachten dramatischen Instrumentalstyl, und Beethovens letzte Werke enthalten bereits die Grundlage des nach ihm besonders cultivirten romantisch-phantastischen Styles.

Beim Beginne einer neuen Periode bilden sich jederzeit zwei Parteien. Die Anhänger der einen suchen mit aller Anstrengung die Kunst in den Grenzen der früheren Periode zu erhalten. Nur vertraut mit den Regeln und Formen der älteren Richtung sieht ihre Trägheit in den Schöpfungen erfindungsreicher Geister nur Willkür und Formlosigkeit. Mit frischerem Jugendmuthe dagegen kämpft die dem Fortschritte huldigende Partei für die Rechtmäßigkeit und Gemeingültigkeit der von ihren Vorbildern aufgestellten Freiheiten, und ihrer energischen Ausdauer verdanken wir allein die allmälige Erweiterung und Bereicherung unserer Harmonie- und Formenlehre. Wenn Beethoven zuweilen die vor ihm nicht benutzten kühnsten Modulationen wagt, so ist darin keine Willkür, sondern ein tieferes Erfassen der natürlichen Verwandten einer Tonart zu erkennen. Ebenso kann nur die anmaßendste Ignoranz seine großartigen, sich organisch vor uns ausbreitenden letzten Compositionen als „formlos" bezeichnen. Nur der noch nicht gebildete, rohe und unbeseelte Stoff, oder auch das einheit- und zusammenhanglose, unverständliche Machwerk eines geistlosen Stümpers kann uns als „formlos" erscheinen. Beethoven aber beherrschte und bildete den Stoff, wie keiner seiner Vorgänger. Für den idealen Inhalt seiner Gedanken fand er stets die diesem am meisten entsprechende

äußere Form, und wenn er in seinen Instrumentaldramen statt einer Episode zuweilen mehrere auftreten läßt, so stehen diese jederzeit im nothwendigen inneren Zusammenhange mit einander; sie bringen oftmals die grellsten und überraschendsten Contraste hervor, verwischen aber niemals die harmonische, charakteristische Grundfarbe seiner ergreifenden Tondichtungen.

Zuweilen dünkt es auch den Mitlebenden eines seine Zeit beherrschenden großen Meisters zu gewagt, die von ihm zu schwindelnder Höhe ausgeführte Bahn ebenfalls zu verfolgen, und erst den späteren Kunstjüngern, die mit seinen Werken aufgewachsen und vollkommen vertraut geworden sind, ist es vorbehalten, sich ihm als Epigonen anzuschließen. Seine Zeitgenossen suchen sodann eine von ihm unbeachtet gelassene Richtung einzuschlagen, um in anderer Weise günstige Erfolge ihrer Arbeiten zu erringen. So verließen die unmittelbaren Nachkommen Sebastian Bachs den von diesem zur Vollendung gebrachten strengen contrapunktischen Styl, um einem leichteren und freieren Compositionsstyle Geltung zu verschaffen, und ebenso sehen wir in Wien, wo Beethoven der Schule des idealen Clavierspieles einen Abschluß gegeben hatte, diese in eine solche übergehen, welche nur das Aeußere, Mechanische weiter auszubilden suchte. Die damit herbeigeführte Periode des brillanten Clavierstyls beginnt also schon in der ihr vorangehenden und dauert in die ihr zunächst folgende hinein, ein Verhältniß, das sich überall beobachten läßt.

Als das thätigste Haupt der neueren Wiener Clavierschule, dessen berühmte Zöglinge die Virtuosität zugleich auf den höchsten Gipfel erhoben, tritt **Carl Czerny** ganz besonders hervor. Er wurde 1791 zu Wien geboren, widmete sich frühzeitig der Musik und begann schon mit seinem vierzehnten Jahre Clavierunterricht zu ertheilen. Später wurde er ein so gesuchter Lehrer, daß er oft täglich mehr als zwölf Lectionen zu geben hatte, und für seine Tüchtigkeit zeugen seine später noch besonders zu besprechenden Eleven: Franz Liszt, Fräulein von Belleville (nachmalige Madame Oury), Theodor Döhler, Theodor Kullak u. A. Beim Unterrichtgeben kam ihm eine große Leichtigkeit im Componiren außerordentlich zu Statten. Er erdachte im Augenblicke die angemessensten und förderndsten Uebungsstücke für seine verschiedenen Schüler und wußte deren Liebe zum Clavierspiel durch besondere, ihren Kräften angemessene, elegant und brillant klingende Tonstücke stets wach zu erhalten. Seit 1810 begann er dergleichen Compositionen zu veröffentlichen, und diese erlangten bald eine so allgemeine Beliebtheit, daß er neben seinen zahlreichen Unterrichtsstunden dennoch die Zeit zu erübrigen suchte, bis zu seinem 1857 erfolgten Tode gegen 900 größere

und kleinere Clavierwerke zu zwei, vier und acht Händen, mit und ohne Begleitung von anderen Instrumenten, herauszugeben. Unter diesen finden wir eine Reihe von kleineren Tonstücken für das Pianoforte zu sechs Händen, mit dem Titel: Les trois soeurs op. 609; ferner zu vier Händen, neben vielen Rondo's, Fantasieen, Variationen und Märschen, folgende größere Compositionen: Presto caratteristico op. 24; Gr. Sonate brillante op. 10; Sonate militaire op. 119; Sonate sentimentale op. 120; Sonate pastorale op. 121. Als besonders zweckmäßig treten unter seinen zahlreichen Heften zu zwei Händen die Lehrwerke hervor; so z. B. 100 fortschreitende Uebungsstücke op. 139; die Schule der Geläufigkeit, in 40 Uebungsstücken op. 299; die Schule der Verzierungen, in 70 Studien op. 355; die Schule der linken Hand in zehn Uebungen op. 399; die Schule des Virtuosen op. 365; die Kunst der Fingerfertigkeit in 50 brillanten Studien op. 740; Terzen-Etüde op. 735, No. 1; zwei Etüden für die linke Hand allein op. 735, No. 2 u. v. A. Eine von Czerny herausgegebene: Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, 3 Theile, op. 500, enthält eine große Anzahl interessanter und zweckdienlich gewählter Uebungen; sie leidet jedoch an derselben unverhältnißmäßigen Ausdehnung und abspannenden Einförmigkeit wie das ähnliche Hummel'sche Werk und hat sich deshalb nur wenig Freunde erwerben können.

Die Clavierwerke Czerny's und der von ihm begründeten Schule sollen mehr durch ihren Klang, als durch ihren Inhalt wirken und nicht sowohl dem Tonsetzer, als dem Virtuosen Anerkennung und Beifall verschaffen. Die Aufgabe dieser neueren Wiener und der alsbald zu besprechenden ähnlichen Pariser Clavierschule war es demnach bei gänzlicher Hintansetzung einer bestimmten Charakteristik so claviermäßig und glänzend als möglich zu schreiben, in den Haupt- und Nebensätzen dem Ohre zu schmeicheln, die Gesangesstellen durch bunte Figuren und Manieren zu verzieren und perlende Passagen als Zwischen- und Schlußsätze auftreten zu lassen. Der äußere Prunk, der geschminkte Luxus verdrängte somit die innige Einfachheit und edle Naturwahrheit des Tonsatzes, bis die sich Beethoven anschließenden Romantiker wiederum den sinnigen Inhalt zur Hauptsache erhoben und nur demjenigen Virtuosen die Palme zuerkannten, welcher die poetische Idee des Tondichters zum klarsten und verständlichsten Ausdruck zu bringen vermochte.

Madame de Belleville-Oury, geboren 1808, eine fertige und geschmackvolle Pianistin, hat sich als Schülerin Czerny's in Wien und sodann auch

in andern Hauptstädten Europa's mit Beifall hören lassen. Ebenso unternahm **Theodor Döhler** (geb. 1814, † 1856), nach vollendeten Studien bei Czerny, erfolgreiche Kunstreisen; und sein wenn auch nicht immer correctes und zuweilen schwächliches Spiel erregte sogar 1839 in Holland großes Aufsehen. Seine eleganten Claviercompositionen wurden eine Zeit lang gern gespielt, so z. B. die folgenden: Nocturne in Des dur op. 24; Tarantelle in G moll op. 39; Études de Salon op. 42; Romances sans paroles op. 57; Promenade en gondole op. 65; Veder Napoli e poi morir op. 74 u. m. A. Geschmackvoller in seinen Salonstücken und gediegener in seinen der technischen Fertigkeit gewidmeten Werken erscheint **Theodor Kullak** (geb. 1818). Dieser ausgezeichnete Claviervirtuose begann seine musikalischen Studien bei dem verdienstvollen Albrecht Agthe in Posen und vollendete dieselben 1842 in Wien bei Czerny, unter dem Einflusse der Vorträge und Compositionen der von ihm hochverehrten Meister Liszt und Henselt. Seit 1843 lebt er als einer der geachtetsten Lehrer und als Vorsteher der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin. In einem 1852 herausgegebenen schwungvollen Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in E moll op. 77, Leipzig, Peters, zeigt sich Kullak als Beherrscher größerer Formen, und seine überall gern gespielten brillanten Claviercompositionen sind von wohlthuend ansprechender Jugendfrische belebt. Wir erwähnen aus deren großer Anzahl folgende: La danse des Sylphides op. 5, Berlin, Schlesinger; La gazelle op. 22, Berlin, Trautwein; Perles d'écume, Fantaisie-étude op. 37, Dresden, Paul; vier Salonstücke op. 104, Leipzig, Kistner. Zu seinen Lehrwerken gehören: Kinderleben, kleine Stücke op. 62 u. 81: Berlin, Trautwein; Sheherezade, 6 pet. morceaux op. 78, Leipzig, Peters; die Schule der Fingerübung op. 61, Berlin, Schlesinger; die vortreffliche Schule des Octavenspiels op. 8, ebd. und als Fortsetzung derselben op. 48 ebd. und op. 59, Leipzig, Peters.

Als die Spitze jener Wiener Schule des brillanten Clavierspiels tritt **Siegismund Thalberg** hervor, dessen aristokratisch feines, sauberes und klangvolles Spiel in allen Hauptorten Europa's den größten Enthusiasmus erregte. Er wurde 1812 zu Genf geboren, begann seine musikalische Bildung frühzeitig in Wien bei einem dort angestellten Hofmusicus und veröffentlichte hier 1828 sein erstes Werk: Mélange sur des thèmes d'Euryanthe, ferner eine Fantaisie sur un air écossais op. 2 und ein Impromptu sur des motifs du siége de Corinthe op. 3. Im Jahre 1834 wurde er kaiserlicher Hofpianist und seit 1835 begann er seine Kunstreisen nach Paris, Brüssel, London, Petersburg und allen Hauptstädten

Deutschlands. Seine Bravourstücke, Fantasieen über Melodieen aus Moses und der Donna del lago von Rossini, über Motive aus Bellini's Norma und über Russische Volkslieder wurden durch den eigenen glänzenden Vortrag außerordentlich beliebt, sie bearbeiten jedoch ihre Themata stets auf eine und dieselbe Weise, und ihr immer wiederkehrender Haupteffect ist es, die Töne einer Melodie der mittleren Octaven des Claviers bald vom Daumen der rechten, bald der linken Hand spielen zu lassen, während die übrigen Finger Arpeggien dazu ausführen, welche den ganzen Umfang des Claviers einnehmen. Dergleichen Chablonenarbeiten aber wollten selbst den Dilettanten nicht auf längere Zeit behagen, und als Thalberg 1857 und 1858 in America noch große Erfolge errang, waren in Europa seine einst so beliebten Compositionen bereits der Vergessenheit übergeben. Mehrere seiner reich ausgestatteten, kraft- und effectvollen Studien haben sich jedoch noch heute mit Recht in der Gunst der Clavierspieler erhalten; so unter Anderm die folgenden: Caprice Nr. 1, op. 15, Nr. 2, op. 19; 12 Études op. 26, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Grand Caprice sur la marche de l'apothéose de Berlioz op. 58, ebendaselbst; La cadence op. 36, Nr. 1, Étude de perfection op. 36, Nr. 2, Berlin, Schlesinger.

Die erwähnte, von Thalberg so häufig benutzte Spielart, zu einer Melodie der mittleren Töne weit ausgedehnte Arpeggien hören zu lassen, wurde, wie es scheint, in Deutschland zuerst von dem überaus vortrefflichen Harfenisten **Parish-Alvars** (geboren um 1816 in London, gestorben 1849 zu Wien) auf seinem Instrumente mit großer Wirkung ausgeführt. Als Erfinder derselben aber muß, nach Dehn's Angabe, der der Clementischen Schule angehörende Italiener **Giuseppe Francesco Pollini** genannt werden. Er befand sich im Jahre 1801 zu Paris und veröffentlichte daselbst drei Sonaten für das Pianoforte bei Erard und eine Fantaisie sur un thème de Viotti bei Pleyel (später auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen). In sein Vaterland zurückgekehrt, wurde er Ehrenmitglied des Conservatoriums der Musik zu Mailand und schrieb daselbst das Lehrbuch: Metodo pel Clavicembalo, Mailand, G. Ricordi, von welchem die Professoren des genannten Institutes in einer Generalversammlung (16. November 1811) rühmten, „daß es auf bestimmten, klaren und unantastbaren Regeln beruhe und würdig sey, unveränderlich (invariabilmente) als Basis beim Clavierunterricht im Mailänder Conservatorium und den übrigen Erziehungshäusern Italiens zu dienen." Diese durch eine solche Empfehlung besonders wichtig gewordene Clavierschule ist dem Vicekönig von Italien, „Eugenio Napoleone," gewidmet. Sie bespricht im ersten Theile die Haltung des Körpers und der Hände

beim Clavierspielen und die Fingersetzung sämmtlicher Tonleitern; giebt Uebungen, die Finger von einander unabhängig zu machen, den zweiten, dritten, vierten und fünften Finger geschickt über den Daumen und ebenso den Daumen unter alle übrigen Finger zu setzen; handelt theoretisch und praktisch von dem Wechseln der Finger beim schnellen Anschlagen einer und derselben Taste, von den Gängen in gebrochenen Terzen, Sexten und arpeggirten vollen Accorden und den verschiedenen Octaven-, Terzen- und Sextenpassagen. Alle Uebungen werden zuerst mit der rechten und linken Hand allein, sodann mit beiden Händen zusammen, endlich in melodischer Gegenbewegung beider Hände zu einander und in verschiedenen Tonarten ausgeführt. Der zweite Theil handelt von den verschiedenen Vorschlägen, Doppelschlägen, Mordenten, Trillern, Doppeltrillern und den zu melodischen Gängen ausgeführten Trillern; er giebt zweckmäßige Regeln für den Fingersatz des gebundenen Styls und für den Anschlag der Tasten bei den verschiedenen Vortragsbezeichnungen und lehrt schließlich den wirksamen Gebrauch des Pedales. Der dritte und letzte Theil enthält Uebungen in vollen Accorden, Tonleitern u. s. f., welche sequenzenweise durch alle Tonarten geführt werden. Zu Erholungsstudien empfiehlt Pollini die Sonatinen von Ferrari, Steibelt und Dussek, die Walzer und Monferrinen von Pollini und die Walzer in Rondoform von Clementi. Als zweite Abtheilung seiner Methode erschienen drei Sonaten op. 26, liv. 1 und 2, Mailand, Ricordi. Von seinen übrigen Claviercompositionen nennen wir folgende: Introduction et Rondeau pastoral à 4 mains, ebendaselbst; zwei große Sonaten, Wien, Artaria; Fantasie über Themata aus Rossini's Gazza ladra, Berlin, Schlesinger; Variationen und Rondo, Zürich, Nägeli; Capriccio op. 28; Toccata op. 31; Esercizj per Clavicembalo op. 42; Introduction et Toccata op. 50, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Scherzo, Variationen und Fantasie in H dur, ebendaselbst, und eine auf drei Liniensysteme geschriebene Toccata op. 56, Mailand, Ricordi. Pollini's Compositionen erhöhen zuweilen die Schwierigkeiten der Clementischen Schule und enthalten interessante Modulationen, Spielarten und Claviereffecte; ihr Einfluß aber hat sich, bis auf die von Thalberg gemachte Ausbeute, nicht über Italiens Grenzen hinaus erstreckt, da ihnen größtentheils sowohl der zu weiterer Verbreitung nothwendige neue und allgemein ansprechende Inhalt, als die bestechende äußere Eleganz mangelte, welche später Thalberg seinen Compositionen zu geben wußte. Nach Pollini's Grundsätzen im Mailänder Conservatorium von Angeleri gebildet glänzte **Adolf Fumagalli** (geboren 1828 zu Inzago im Mailändischen, gestorben 1856 in Florenz) auf seinen Kunstreisen in Italien, Frankreich und Belgien

als Claviervirtuose und erregte namentlich durch seine meisterhaft ausgebildete linke Hand große Bewunderung. Neben vielen brillanten Salonstücken, z. B. der Luisella-Tarantella, der Nenna-Tarantella op. 29, einer Sérénade napolitaine op. 50, einem Notturno und einem Sogno d'amore (sämmtlich bei Schlesinger in Berlin), veröffentlichte er ein phantastisches Clavierconcert „Les clochettes" op. 21 in Mailand bei Ricordi.

Tomaschek, Dionys Weber und Proksch in Prag.

In Prag, woselbst Mozart zuerst in seiner hohen Bedeutung als Tonsetzer und als Claviervirtuose eine gerechte Anerkennung gefunden hatte, wurde seit der durch ihn gegebenen Anregung das Clavierspiel außerordentlich geliebt und gepflegt, und für die gründliche Lehre und weitere Verbreitung desselben haben sich, gleichzeitig mit Carl Czerny in Wien, namentlich Tomaschek und Dionys Weber, sowie später Joseph Proksch ein großes Verdienst erworben. Von dem Anfange des Jahres 1801 bis 1803 war ferner der hochverdiente Abt Vogler bei der Universität zu Prag angestellt, um öffentliche Vorlesungen über die Theorie der Musik zu halten. Der wohlthätige Einfluß eines so aufgeklärten Tonmeisters auf die Musikzustände jener Stadt wurde bald fühlbar, obgleich er sich in der Vorrede eines 1802 daselbst herausgegebenen Handbuchs zur Harmonielehre bitter über die hämischen Angriffe beklagt, welche seine Schriften und selbst seine Person in jener Zeit erfahren hatten.

Johann Wenzel Tomaschek, geboren 1774 zu Skutsch in Böhmen, hatte sich nach der damals sehr geschätzten Clavierschule von Türk durch unermüdlichen Fleiß zum tüchtigen Clavierspieler gebildet. Er vollendete zwar 1799 in Prag die Studien der Rechtswissenschaft, widmete sich jedoch ganz der Musik, als ihn sein Schüler, der Graf Georg Bouquoy, gastfrei in sein Haus aufnahm und ihm zugleich ein bestimmtes Gehalt aussetzte. Seit jener Zeit war er bis zu seinem 1850 erfolgten Tode unablässig thätig als Lehrer der Composition und des Clavierspiels, und die Gediegenheit, welche er als solcher an den Tag legte, bekundet eine Reihe ausgezeichneter Schüler, deren Wirksamkeit weiter unten noch besonders erwähnt werden wird. Tomascheks Compositionen fanden bei ihrem Erscheinen einen solchen Anklang, daß er in seinem Vaterlande als der „Schiller der Musik"

gepriesen wurde.[1] Ueber seine 1812 bei Kühnel (später Leipzig, Peters) erschienenen 12 **Eklogen** und 12 **Rhapsodieen** bemerkt E. L. Gerber 1814: „Jene lieblich, naiv, voll Zauber der Geßnerischen Muse; diese der kühnste Aufschwung einer feurigen Phantasie, kühn in der Führung und hinreißend durch ihr Leben.“ Von den Eklogen erschienen bei Peters in Leipzig vier Hefte zu je sechs derselben als op. 35, 39, 47 und 51, und deren Fortsetzung bei Hofmeister in Leipzig als op. 63, 66 und 83, die letzteren „en forme de danses pastorales.“ Das erste Heft von 6 Rhapsodieen erschien bei Haas in Wien, op. 40; das zweite, op. 41, bei Peters; das dritte, op. 110, bei Hofmeister; ferner große Sonate in G op. 15, Peters; Sonate in A op. 48, Hofmeister; Sonate in C op. 14, Zürich, Nägeli; Sonate in F op. 21, Wien, Steiner; Sonate in B und Rondeau in G, Zürich, Nägeli; Gr. Rondeau op. 11, Bonn, Simrock, und 6 Allegri capricciosi di bravura op. 52 und 84 bei Hofmeister.

Als im Jahre 1810 ein Conservatorium der Musik in Prag gegründet wurde, ernannte man den damals als Theoretiker sehr geschätzten **Dionys Weber** (geboren 1771) zum Director desselben, und unter seiner Leitung wurden in diesem nachmals zu ausgezeichnetem Rufe gelangten Institute, welches jedoch dem Clavier- und Orgelspiele seine Thätigkeit nicht widmete, eine große Anzahl vorzüglicher Musiker ausgebildet. Ebenso zeichnen sich unter seinen Privatschülern mehrere namhafte Claviervirtuosen und Tonsetzer, wie Ignaz Moscheles, Carl Maria von Bocklet, Sigismund Goldschmidt u. A. ganz besonders aus. Die Wirksamkeit des erstgenannten Meisters haben wir noch besonders zu besprechen. **Carl Maria von Bocklet,** geboren 1801 zu Prag, vollendete seine Studien bei Dionys Weber, ging 1821 nach Wien und machte durch seine interessanten freien Fantasieen auf dem Claviere großes Aufsehen; er wurde dort einer der gesuchtesten Musiklehrer und starb daselbst im Jahre 1858. Sein Mitschüler **Sigismund Goldschmidt** (geboren 1815) wurde bei seinem Aufenthalte in Paris „le roi des sixtes“ genannt und hat sich sowohl als Virtuose wie als Componist folgender Clavierwerke vortheilhaft bekannt gemacht: Études de concert op. 4 und op. 13, Clara Schumann und Moscheles gewidmet; zwei Sonaten op. 5 und op. 8; Rêverie au bord de la mer op. 10; Nocturne op. 18, sämmtlich bei J. Schuberth u. Comp. in Leipzig.

Nachhaltigen Einfluß auf das Emporblühen der Prager Musikverhältnisse übte ferner der im Anfange seiner Künstlerlaufbahn vorzüglich als geistvoller Clavier-

[1] Siehe Hesperus für das Jahr 1811, Nr. 7, nach Gerber im neuen Tonkünstler-Lexikon.

spieler bewunderte Carl Maria von Weber, welcher von 1813 bis 1816 Capellmeister des dortigen Stadttheaters war. — Nach dem 1842 erfolgten Tode Dionys Webers wurde **Johann Friedrich Kittl** (geboren 1809), ein Schüler Tomascheks, Director des Prager Conservatoriums, und machte sich durch Herausgabe mehrerer ansprechender Claviercompositionen rühmlich bekannt. Wir heben aus diesen folgende hervor: Großes Septuor für Pianoforte, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagot und Contrabaß op. 25, Leipzig, Kistner, und mehrere Folgen von lyrischen Impromptu's: op. 17, Berlin, Schlesinger; op. 26, Leipzig, Peters; op. 18 und op. 30, Leipzig, Hofmeister. Sein höchst talentvoller Mitschüler **Alexander Dreyschock** (geboren 1818) glänzte auf weit ausgedehnten Kunstreisen namentlich durch sein brillantes Spiel mit der linken Hand allein: Variations pour la main gauche seule op. 22, Leipzig, Hofmeister, und durch das Bravourstück „La campanella“ op. 10, zeigte sich jedoch auch als gediegener Spieler im Vortrage von Mendelssohns G moll-Concert und anderen ernsteren Compositionen. Zu seinen zahlreichen, größtentheils aber werthlosen Salonstücken gehören unter Anderm: Rhapsodieen op. 37, 38 und 39, Leipzig, Kistner; op. 40, Berlin, Bote und Bock; op. 98, Breitkopf und Härtel, sowie die Tongemälde: Le naufrage op. 68 und Le festin de noces vénitiens op. 69. — Unter Tomascheks übrigen Schülern sind ferner **Ignaz Tedesco** (geboren 1817), der „Hannibal der Octaven,“ und **Julius Schulhoff** (geboren 1825) durch ihr elegantes Spiel und durch die Herausgabe mehrerer graziöser Tänze und anderer reizender Nippsachen in neuerer Zeit vornehmlich in Damenkreisen beliebt geworden. Schulhoff charakterisirt sich unter Anderm durch zwei Polka's op. 4; Valse brillante op. 6; zwei Mazurka's op. 9; zwölf Etuden op. 13 und Idyllen op. 23, 27 und 36; Tedesco ebenso durch folgende Tonstücke: Böhmische Nationallieder op. 22; Caprice de concert sur des airs Czikos op. 24; Rastlose Liebe op. 34; In einsamen Stunden op. 98 u. A.

Im Jahre 1831 eröffnete der seit seinem 17ten Jahre erblindete, aber geistig hellsehende **Joseph Proksch** (geboren 1794 zu Reichenberg) eine Musikbildungsanstalt in Prag, die sich bald einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen hatte und für welche er folgende höchst zweckmäßige Werke ausarbeitete: Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel in sechs Abtheilungen; Variationen über Mozarts Frühlingslied, für vier Pianoforte, jedes zu vier Händen; die Kunst des Ensemble im Pianofortespiel, 12 Lieferungen. Als ein denkender und anregender Lehrer ist hier noch **Louis Köhler** (geboren 1820), ein Schüler von C. M. von Bocklet, zu nennen, der seit 1847 in Königsberg wirkt und sich durch die

Herausgabe eines seinen Gegenstand erschöpfend darstellenden Werkes: Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik, Leipzig, Breitkopf und Härtel, in zwei Theilen, sowie durch „Mechanische und technische Clavierstudien op. 70, ebendaselbst, Etüden in Doppelgriffen op. 60: Volksmelodieen aller Völker, Braunschweig, Litolff; Festgaben, den Kindern zur Freude am Clavierspiel dargeboten, op. 24, und viele andere Lehrwerke vortheilhaft bekannt gemacht hat.

G. J. Vollweiler und A. Schmitt.

Ebenso erfolgreich wie Tomaschek, D. Weber und Proksch in Prag wirkten **G. J. Vollweiler** (geboren 1770) in Heidelberg und **Aloys Schmitt** (geboren 1789) in Frankfurt a. M. als tüchtige Clavierspieler und gründliche Lehrer. Der Sohn und Schüler des Ersteren, **Carl Vollweiler** (geboren 1813), ein höchst begabter Virtuose und Tonsetzer, ließ sich nach einigen Kunstreisen durch Dänemark, Schweden und Rußland 1835 in Petersburg nieder, wurde dort einer der geachtetsten Clavierlehrer und veröffentlichte seitdem eine Reihe von Tonstücken, die sich sowohl durch ansprechende Melodieen und gewählte Harmonieen, als durch ihren gediegenen Claviersatz auszeichnen. Wir heben aus diesen besonders hervor eine Preis-Sonate; Six études mélodiques op. 4, Études lyriques op. 9 und op. 10, schwärmerisch erregte, vortreffliche Seitenstücke zu Mendelssohns Liedern ohne Worte; eine Tarantelle in G moll, in welcher alle Künste des diesen feurigen Tanz begleitenden Tamburins durch interessante Claviereffecte wiedergegeben werden, sämmtlich bei J. Schuberth u. Comp. in Leipzig; 3 Pensées fugitives op. 16, Leipzig, Hofmeister; 2 Impromptus op. 18, ebendaselbst; Nocturne, Barcarolle und Gigue op. 12, 22, 23, Leipzig, Kistner, und Grand Caprice sur des motifs de Russlan et Ludmilla, J. Schuberth u. Comp., ein von Franz Liszt in seinen Concerten zu Petersburg ausgeführtes Bravourstück. Vollweiler brachte das seiner kleinen und mit blasser Tinte geschriebenen Noten wegen schwer zu entziffernde Manuscript des Letzteren, welches er soeben vollendet hatte, zu Liszt mit der Bitte, es bei Gelegenheit einmal seiner Prüfung zu unterwerfen. Dieser aber stellte es sogleich aufs Clavier, spielte es zum großen Erstaunen des Componisten im angemessenen Tempo und mit feurigstem Vortrage vom Blatte und machte dabei, ohne im Spielen inne zu halten, von Zeit zu Zeit treffende Bemerkungen über die originellen melodischen Wendungen

und gewagten Zusammenklänge des brillanten Capriccio's. Vollweiler hatte sich durch seine Musikstunden ein ansehnliches Vermögen erworben und mit den freudigsten Plänen für die Zukunft reiste er 1847 von Petersburg ab, um seinen alten Vater in Deutschland unverhofft zu überraschen. In Leipzig angelangt, nimmt er ein Frankfurter Zeitungsblatt in die Hand und findet darin — die Anzeige von dem Tode seines Vaters. Er läßt alle seine Habe im Gasthause, eilt mit der Post nach Heidelberg zu seiner Schwester und stirbt in deren Armen.

Aloys Schmitt war seit 1816 größtentheils in Frankfurt a. M. als Lehrer thätig und hat eine Reihe von Compositionen herausgegeben, die sich nach Form und Inhalt der Clementi'schen Schule anschließen. Darunter finden sich sechs Clavierconcerte, Offenbach, André, und Wien, Artaria; mehrere Sonaten mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, zu zwei und zu vier Händen, und verschiedene Hefte äußerst zweckmäßiger Studien für das Pianoforte, wie z. B. Études en deux parties op. 16, Bonn, Simrock; Nouvelles Études, dediées à J. B. Cramer, 2 Liv. op. 55, Leipzig, Kistner; Rhapsodieen in zwei Heften op. 62, und 18 Studien op. 67, Leipzig, Hofmeister; 8 Études, liv. 12, Leipzig, Peters; und als op. 114: Methode des Clavierspiels; eine planmäßig geordnete Sammlung von Tonstücken zur stufenweisen Ausbildung der Fingerfertigkeit und des Geschmacks. Sein jüngerer Bruder und Schüler **Jacob Schmitt** (geboren 1803, gestorben 1853) hat gleichfalls eine vollständige praktische Schule des Pianofortespiels op. 301, Leipzig, J. Schuberth u. Comp., und neben vielen unbedeutenden Dilettantenstücken auch mehrere wohlklingende Studien herausgegeben; so z. B.: 4 Études brillantes op. 271 und 4 Études de concert op. 330, ebendaselbst. Ebenso hat der Erstgenannte auch seinen Sohn **Georg Aloys Schmitt** (geboren 1828), der unter Anderm 3 Clavierstücke, Caprice, Impromptu und Nocturne op. 10, veröffentlichte, zum tüchtigen Musiker und fertigen Clavierspieler ausgebildet.

Einen geistig belebteren Inhalt erhielten die Studien sowohl wie die Concert- und Salonstücke erst durch Ignaz Moscheles, welcher den dramatischen mit dem brillanten Instrumentalstyl verband und sich zugleich durch seine mit den glänzendsten Erfolgen gekrönten Kunstreisen ein bleibendes Verdienst um die Veredlung und weitere Verbreitung seiner Kunst erworben hat.

Ignaz Moscheles,

geboren 1794 zu Prag, studirte seit seinem zehnten Jahre unter Dionys Webers Leitung die Werke von S. Bach, Händel, Mozart und Clementi, und gab schon 1804 daselbst eine Fantasie für das Pianoforte über den Ruf bei israelitischen Begräbnissen: Potem mitzwo! heraus. Im Jahre 1808 wurden seine vortrefflichen Claviervorträge in einem Concerte, welches er in jener Stadt veranstaltete, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, und hierdurch aufgemuntert, beschloß er, nach Wien, der damaligen Hauptstadt der musikalischen Welt, zu gehen, um namentlich seine Studien in der Composition bei Albrechtsberger, dem Lehrer Beethovens, zu vollenden. Auch in Wien fand schon damals sein keckes und brillantes Spiel die allgemeinste Anerkennung. Er befreundete sich daselbst mit dem in jener Zeit ebenfalls als Clavierspieler gefeierten **J. Meyerbeer,** und nach fortgesetzten eifrigen Studien begann er 1816 seine Kunstreisen durch Deutschland und wurde überall nicht nur als vollendeter Virtuose, sondern auch als schöpferischer Tonsetzer mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen. Auch in Paris erregte er 1820 allgemeine Sensation, und nicht minderen Beifall fand sein meisterhaftes Spiel in London, woselbst er sich auf längere Zeit niederließ, als würdigster Vertreter des verdienstvollen Clementi, den er dort als einen zwar noch rüstigen, aber von der Oeffentlichkeit zurückgezogen lebenden siebenzigjährigen Greis begrüßte. Von London aus besuchte Moscheles 1823 und 1824 wiederum die Hauptstädte Deutschlands, 1835 ebenso Brüssel und 1839 Paris, und zeigte seine hohe Meisterschaft besonders in dem Vortrage seines im edelsten Style gehaltenen G moll-Concertes op. 58, sowie der funkelnden Bravourvariationen über den Alexandermarsch op. 32; und in der Ausführung von freien Fantasieen, zu welchen er die Motive von dem anwesenden Concertpublicum auswählen ließ. Im Jahre 1846 folgte er einem Rufe nach Leipzig, woselbst er noch heute als einer der verehrtesten Professoren am Conservatorium der Musik thätig ist. Unter seinen zahlreichen Claviercompositionen zeichnen sich acht gediegene und effectvolle Concerte aus, von denen das erwähnte in G moll und das Concerto fantastique op. 90 besonders sehr geschätzt werden; ferner Souvenirs d'Irlande mit Orchesterbegleitung op. 69; ein Sextett für Piano, Violine, Flöte, zwei Hörner und Violoncell op. 35; eine Sonate zu vier Händen in Es dur op. 47; Sonate symphonique op. 112 und Les contrastes op. 115, ebenfalls zu vier Händen; Hommage à Händel op. 92. Gr. Duo für zwei Pianoforte; humoristische

Variationen, Scherzo und Festmarsch op. 128; und Cadenzen zu Beethovens Clavierconcerten. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören ferner die mit neuen Spielarten und Claviereffecten reich ausgestatteten „**Studien** zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben," op. 70, Leipzig, Kistner; ferner: Neue charakteristische Studien für Pianoforte op. 95, und Quatre grandes Études de concert pour Piano op. 111, ebd. Die beiden letzteren Werke bekunden durch Ueberschriften wie Zorn, Widerspruch, Versöhnung, Kindermärchen, Volksscenen u. s. f. das Streben des Componisten, seinen Tonstücken einen bestimmten Inhalt zu geben, und wirklich ist ihm dies auch glücklicher als allen seinen Vorgängern auf diesem Felde gelungen. Ebenso erreichte Moscheles durch den häufigen, aber geregelten Gebrauch des von Hummel gänzlich verschmähten **Pedales** und durch die größere Kraft und Mannigfaltigkeit seines Anschlages Wirkungen, die dem so eben genannten, ihm nahe verwandten Meister fremd geblieben waren; wir haben ihn deshalb als einen der einflußreichsten Erweiterer der Kunst des Pianofortespiels zu betrachten.

Zu den bedeutendsten der von Moscheles gebildeten zahlreichen Schüler gehören die folgenden: **Leopoldine Blahetka** (geb. 1809); sie erhielt den ersten Musikunterricht bei Frau von Cibbini, geb. Kozeluch, und Joseph Czerny, zeigte frühzeitig ungewöhnliche Anlagen für diese Kunst und erregte schon seit ihrem achten Jahre durch ihr sauberes Clavierspiel Aufsehen in Wiens musikalischen Kreisen. Ihr Talent entwickelte sich später unter Moscheles Leitung in so erfreulicher Weise, daß ihre Kunstreisen durch Deutschland, Holland, Frankreich und England von den günstigsten Erfolgen begleitet wurden. Sie lebt seit 1840 als geachtete Lehrerin in Boulogne und hat sich als Schülerin Simon Sechters auch durch folgende Compositionen bekannt gemacht: Souvenir d'Angleterre mit Orchesterbegleitung op. 38, Leipzig, Hofmeister; 3 Rondeaux élégants: Amour à la Bouteille, Hommage à l'amour und Rage de danse op. 37, ebendaselbst **Henry Litolff** (geb. 1820 in London); er verweilte seit 1846 in Braunschweig und wählte 1860 Paris zu seinem Wohnort. Er ist als Clavierspieler ersten Ranges bekannt und von seinen Compositionen nennen wir: 6 Études de concert op. 18; Tarantelle infernale op. 79; Grand Caprice de concert op. 37, Berlin; Bote und Bock, und heben besonders seine symphonischen Concerte hervor, deren zweites: Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre op. 22

in H moll, zu Berlin bei Schlesinger erschienen ist. **Robert Radecke** (geb. 1830) lebt seit 1854 als gesuchter Clavierlehrer in Berlin und veranstaltet daselbst jährlich einen Cyklus von interessanten Concerten, in denen seine eigenen Vorträge stets mit Beifall aufgenommen werden.

Moscheles und **Fétis** haben ferner eine „Methode der Methoden" unter folgendem Titel, Berlin bei Schlesinger herausgegeben: Die vollständigste Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels, als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung, insbesondere der Lehrbücher von Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Schmitt, Adam, Czerny, Hummel und Kalkbrenner. Der zweite und dritte Theil derselben enthält Anfangs-Uebungen, fortschreitende Etüden und Studien zu höherer Ausbildung von Cramer, Czerny, Moscheles, Mendelssohn, Henselt, Chopin, Liszt u. A. Neben Moscheles ist zugleich der geistesscharfe Theoretiker und Contrapunktist **Moritz Hauptmann** (geb. 1792 zu Dresden) am Conservatorium zu Leipzig thätig, dessen vortreffliche sechs Sonaten für Clavier und Violine op. 5 u. op. 23, Leipzig, Peters, ihres sinnigen Inhaltes und ihrer vollendeten Form wegen einen unvergänglichen Werth in der musikalischen Literatur behalten werden. Unter den ähnlichen Werken des gediegenen Tonsetzers **Georg Onslow** (1784—1853) sind zwei höchst werthvolle große Duo's für Pianoforte und Violine, op. 29 in E dur und op. 31 in G moll, Leipzig, Breitkopf und Härtel, hier ebenfalls noch besonders hervorzuheben.

Carl Maria von Weber.

Die Entwickelung der neueren Technik des Clavierspiels, die größere Ausbreitung der Accorde und die klang- und wirkungsvoller auftretenden Passagen verdanken wir neben Moscheles besonders dem bereits erwähnten **Carl Maria von Weber,** dessen gemüthvolle Compositionen alsbald einen sympathischen Anklang fanden und ihren Schöpfer zum Liebling seines Volkes erhoben. Er war 1786 zu Eutin in Holstein geboren, beschäftigte sich frühzeitig mit der Musik und wurde zur Ausbildung in dieser Kunst von seinem Vater zu dem damals bereits sechzigjährigen Michael Haydn nach Salzburg gebracht. Die Frucht seiner Studien waren sechs Fughetten, welche 1798 veröffentlicht wurden. Er ging mit dem Vater sodann nach München, woselbst er bei dem Organisten Kalcher seine theoretischen Arbeiten fortsetzte und sechs Variationen in C, Nr. 1,

für das Pianoforte drucken ließ. Im Jahre 1803 besuchte er Wien und lernte hier den als Theoretiker und als Orgel- und Clavierspieler gleich hochgeschätzten Abt Vogler kennen, dessen rationalere Grundsätze der Harmonik ihn bewogen, abermals zwei Jahre den theoretischen Studien bei demselben zu widmen, sich dabei aber zugleich zum Virtuosen auf dem Pianoforte auszubilden. Ein Ruf des Herzogs Eugen von Würtemberg führte ihn 1806 zu diesem damals in Schlesien verweilenden Kunstfreunde, und hier componirte er neben anderen Tonstücken sein erstes Clavierconcert in C op. 11, Offenbach, André. Zwei Jahre später gab er in Leipzig, ebenso 1810 in München und Berlin allgemein ansprechende Concerte, kehrte noch ein Mal zum Abt Vogler zurück und lebte in inniger Freundschaft mit seinem gleichfalls bei diesem studirenden Mitschüler Meyerbeer, bis er 1813 als Musikdirector nach Prag gerufen wurde, woselbst er bis 1816 verweilte. Es war dies die bewegte Zeit der Erhebung Deutschlands gegen den fremden Eroberer, welche auch M. v. Weber begeisterte, die Melodieen zu jenen alsbald in allen Gauen Deutschlands wiederhallenden Freiheitsliedern zu schaffen. Als einen Nachklang jener ruhmvollen Periode haben wir sein für die weitere Ausbildung des lebendig dramatischen Clavierspieles so bedeutendes Concertstück in F zu betrachten; es erschien als op. 79 in Leipzig bei Peters. Das Orchester beginnt in demselben mit einem banger Erwartung vollen Larghetto in F moll, dessen getragene Melodie sodann das Clavier übernimmt und mit schnell verhallenden Harmonieen begleitet. In dem folgenden Allegro passionato wird die Stimmung unruhiger und erregter; ein trostvoller Hoffnungsstrahl, der Mittelsatz in As dur, bricht herein, bald aber ziehen die trüben Wolken dichter und bewegter einher und der Satz wird in leidenschaftlichster Aufregung zu Ende geführt. Jetzt ertönt, wie aus der Ferne ein von Blaseinstrumenten leise angestimmter Marsch. Das Clavier tritt kühn in denselben hinein und das volle Tutti des Orchesters läßt ihn endlich als energisch markigen Siegesmarsch erschallen. Leise und suchend beginnt nunmehr das Clavier, stärker und bewegter werden seine Gänge, bis es bei fortgesetzter Steigerung mit voller Entzückung in den letzten Satz, Presto assai, F dur, hineinstürmt. Die glanzsprühenden Passagen drücken innigste Wonne und höchsten Jubel aus und stempeln schließlich dies Concertstück zum effectvollsten und hinreißendsten aller bis dahin erschienenen Tonwerke ähnlicher Gattung. Unter den übrigen Claviercompositionen Webers zeichnen sich ferner aus: mehrere Hefte leicht spielbarer Pièces à 4 mains op. 3, 10 u. 60; Vier große Sonaten op. 24, 39, 49 u. 70; Momento capriccioso op. 12; Aufforderung zum Tanze op. 65;

Polonaise in Es dur op. 21; Variationen über: Vien quà, Dorina bella op. 12 und eine Polacca brillante in E dur, op. 72, Berlin bei Schlesinger, welche ebendaselbst in einer glanzvollen Bearbeitung für Piano und Orchester von F. Liszt erschienen ist. Weber, seit 1817 Hofcapellmeister der deutschen Oper zu Dresden, schuf 1821 den Freischütz für Berlin, 1823 die Euryanthe für Wien und 1826 den Oberon für London, in welcher letzteren Stadt er bald nach der erfolgreichen Aufführung dieser Oper einem Brustübel unterlag. Seine naturfrischen Melodieen aber leben noch heute im Volke, und die von ihm wie von Moscheles so wirkungsvoll benutzte Verbindung des dramatisch belebten mit dem glanzvoll erklingenden Clavierstyl fand unzählige Nachahmer, als deren begabtesten, der zugleich das Vorzüglichste der ihm vorangegangenen Epochen sinnig in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, Felix Mendelssohn zu betrachten ist.

Ein origineller Charakter, den E. T. A. Hoffmann in seinen Fantasiestücken als Johannes Kreisler in so anziehender Weise gezeichnet hat, war der in letzterer Zeit gänzlich verwilderte Clavierspieler und Tonsetzer Johann **Ludwig Böhner** (geb. 1787, † 1861). Er zog in den Jahren 1808—1820 concertirend in Deutschland umher und ließ sich in eigenen Compositionen hören, führte seitdem aber in den beschränktesten Verhältnissen ein nomadisirendes Leben in seinem Vaterlande Thüringen. Er hat unter Anderm fünf Clavierconcerte, op. 7, 8, 11, 13 u. 14, eine Sonate op. 15; ein Capriccio in A, und eine große Anzahl von Tänzen drucken lassen (größtentheils Leipzig bei Breitkopf und Härtel und bei Hofmeister), und seine Behauptung, C. M. v. Weber hätte die schönsten Stellen seines Freischütz einem seiner Clavierconcerte in D dur op. 8 entnommen, machte eine Zeit lang großes Aufsehen. Bei näherer Untersuchung aber findet man, daß jener angebliche Raub nur die zwei Takte betrifft, welche in der genannten Oper unter Anderm von der Agathe zu den Worten: „Süß entzückt entge — (NB. nur bis zur ersten Note dieser Sylbe) gesungen werden und aus den mit Doppelschlägen verzierten Tönen eines gebrochenen Dreiklanges bestehen. Weber aber beginnt seine populärsten Melodieen häufig mit den gebrochenen Tönen eines Dreiklanges, die sogar ohne melodische Verzierung auftreten, wie z. B. in folgenden: Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein; Einsam bin ich nicht allein; das Mittelthema der Preciosa-Ouverture, u. A., so daß hier ebensowenig von einem Diebstahl die Rede seyn kann als bei dem oben erwähnten von Clementi zuerst benutzten Motive aus der Ouverture zur Zauberflöte.

Der Nachfolger Carl Maria's von Weber in seinem Amte als Hofcapellmeister zu Dresden, und zugleich dessen inniger Verehrer, war **Carl Gottlieb**

Reissiger (1798—1859). Wir besitzen von ihm eine Reihe bequem zu spielender, eleganter Claviercompositionen, welche sich mehr durch den natürlichen Fluß ihrer Melodieen als durch Gedankentiefe auszeichnen. Namentlich wurden seine Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, deren er 22 veröffentlicht hat, und welche der besseren musikalischen Unterhaltungsliteratur zuzuzählen sind, eine Zeit lang gern gespielt. Wir heben aus denselben besonders hervor: die beiden Trio's op. 164 u. op. 175, „faciles et brillants," Berlin, Schlesinger; ferner die größeren Trio's op. 25 in D moll, op. 77 in Es dur, op. 85 in E dur, op. 125 in A moll und op. 192 in D dur, letzteres in Partiturausgabe, sämmtlich in Leipzig bei Peters erschienen.

Auch der durch seine im Geiste Webers geschaffenen echt deutschen Opern berühmte Hofcapellmeister **Heinrich Marschner** zu Hannover (1795—1861) hat einige ansprechende Clavierwerke ähnlicher Gattung hinterlassen, unter denen die folgenden besonders zu empfehlen sind: Zwei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, op. 29 in A moll, Leipzig, Kistner und op. 111 in G moll, Leipzig, Hofmeister, sowie ein Quatuor für Clavier, Violine, Viola und Violoncell in B dur, op. 36 ebd.

Endlich dürfen auch folgende Compositionen des Hofcapellmeisters **Louis Spohr** zu Cassel (1784—1859) nicht unerwähnt bleiben: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell in D, op. 130, Leipzig, J. Schuberth und Comp.; Fünf Trio concertants für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 119 in E moll, op. 123 in F, op. 124 in A moll, op. 133 in B und op. 142 in G moll, sämmtlich in Partiturausgaben ebd.; Drei Duo concertants für Panoforte und Violine, op. 113 in Es, op. 114 in Es und op. 115 in As, ebd. — Der Claviersatz erscheint hier eben so eigenthümlich wie der Compositionsstyl dieses hochverdienten Tonmeisters überhaupt, und auch aus diesen mit Liebe gearbeiteten Werken spricht Spohr in edlen und gewählten Melodieen und Harmonieen zu seinen zahlreichen Verehrern.

Felix Mendelssohn.

Erfüllt von den Schönheiten der Tonschöpfungen Bachs, Mozarts und Beethovens suchte Mendelssohn, welcher die epochemachenden Erfolge Carl Maria's von Weber in seinen Jugendjahren erlebte, die Innigkeit und den

äußeren Glanz der Tonwerke des Letzteren mit der kunstvolleren Arbeit jener älteren Meister zu vereinen, und diesem Streben verdanken wir eine Anzahl von Clavierwerken, die bei ihrem Erscheinen von allen Pianisten freudig begrüßt wurden und in denen zwar nicht ein schöpferischer Geist, aber doch ein gebildeter und feinfühlender Musiker stets zu erkennen ist. **Felix Mendelssohn-Bartholdy,** ein Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, wurde 1809 zu Hamburg geboren, ging jedoch in seinem vierten Jahre mit seinen Eltern nach Berlin und erhielt hier frühzeitig Unterricht im Clavierspiel bei Ludwig Berger. Der talentvolle Knabe trug schon in seinem zehnten Jahre das Concert militaire von Dussek öffentlich mit Beifall vor, und in der Theorie der Musik wurde er bald der Lieblingsschüler Zelters, des damaligen Directors der Berliner Singakademie. Dieser stellte ihn 1821 seinem Freunde Goethe in Weimar vor, und Mendelssohn hatte daselbst Gelegenheit, das gediegene Spiel und besonders auch die vielgepriesenen freien Fantasieen Hummels kennen zu lernen. Der zwölfjährige Felix hatte bereits sein erstes Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell vollendet, spielte Fugen von S. Bach und Sonaten von Beethoven aus dem Kopfe und gewann sich aller Herzen durch sein offenes und munteres Wesen. Sein Vater führte ihn 1825 nach Paris, um Cherubini's Urtheil über den Vorsatz des jungen Felix, sich ganz der Musik widmen zu wollen, zu vernehmen. Jener Altmeister prüfte ihn und sprach sich außerordentlich günstig über seine Fähigkeiten aus. Auch Moscheles, welcher auf den von London aus unternommenen Kunstreisen in jener Zeit mehrere Male Berlin berührte und längere Zeit hier verweilte, hatte seine Freude an dem begabten Kunstjünger und wurde ihm nicht nur ein fördernder Lehrer, sondern blieb ihm bis zu seinem so frühzeitig erfolgten Tode ein treuer und anerkennender Freund. Mendelssohn besuchte ihn 1829 in London und trat dort mit großem Beifall als Componist und als Clavierspieler auf. Im folgenden Jahre ging Felix über Weimar, München und Wien nach Italien und componirte daselbst das sich dem besprochenen Concertstücke von Weber anschließende Capriccio mit Orchester in H. Bei einem längeren Aufenthalte in Rom schrieb er 1831 das erste Heft seiner **Lieder ohne Worte,** einer Reihe von melodisch ansprechenden Tonstücken einfacherer Form, mit oftmals fein ausgearbeiteter harmonischer Begleitung, welche so allgemeinen Anklang fanden, daß er deren auf Verlangen des Verlegers (Simrock in Bonn) nach und nach sieben Hefte, jedes zu sechs Nummern, componirte. Im Jahre 1832 reiste er über Paris noch ein Mal nach London und fand wiederum an beiden Orten die günstigste Aufnahme. Im folgenden Jahre wurde er als

Musikdirector in Düsseldorf, und 1835 als Dirigent der Gewandhausconcerte in Leipzig angestellt, in welcher letzteren Stadt er nunmehr einen bleibenden Wohnsitz nahm, bis ihn 1847 der Tod daselbst ereilte. Sein erstes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell in E moll op. 1, ist dem Fürsten Anton von Radziwil gewidmet und erschien 1824; das zweite in F moll op. 2, ist Zelter, das dritte in H moll op. 3, Goethe zugeeignet. Aus seinen übrigen Clavierwerken sind folgende noch besonders hervorzuheben: Concert in G moll op. 25, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1833; Concert in D moll op. 40, ebd. 1836; Capriccio brillant mit Orchester op. 22, ebd.; Zwei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell op. 49 und op. 66 ebd.; Sonate für Clavier und Violine in As dur op. 4, Leipzig, Hofmeister, 1825; Zwei Sonaten für Clavier und Violoncell op. 45 u. op. 58, Leipzig, Kistner; Lieder ohne Worte op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 87, Bonn, Simrock; Capriccio in Fis moll, op. 5, Berlin, Schlesinger; drei Capriccio's in A moll, E dur und B moll, op. 33, Breitkopf und Härtel; sechs Etüden und sechs Fugen op. 35, ebd.; Sonate in E op. 6, Leipzig, Hofmeister; Fantasieen op. 14 u. 15, Wien, Mechetti; Fantasie in Fis moll op. 28, Bonn, Simrock; Rondeau brillant in Es op. 29, ebd.; Serenade und Allegro giocoso op. 43, ebd.; Variationen in D für Piano und Violoncell op 17, Wien, Mechetti; Variations sérieuses in F op. 54, ebd.; und gemeinschaftlich mit Moscheles: Duo und Variationen über ein Thema aus Preciosa, für zwei Piano's mit Orchester.

Mendelssohn theilt mit Moscheles und M. v. Weber das Verdienst, der früher nur auf äußeren Effect berechneten **Concert- und Salonmusik** eine edlere Richtung gegeben zu haben, indem er seinen ansprechenden, im reinsten Clavierstyl geschriebenen Compositionen zugleich einen Inhalt verliehen, der den liebenswürdigen, gebildeten Musiker jederzeit erkennen läßt. Als unmittelbar durch den Umgang und die Lehren von ihm gebildete Musiker und Tonkünstlerinnen sind zu nennen: seine Schwester **Fanny Hensel,** geborene Mendelssohn-Bartholdy, von welcher folgende Claviercompositionen erschienen: drei Hefte Lieder ohne Worte op. 2 und 6, bei Bote und Bock, Berlin; op. 8 bei Breitkopf und Härtel, und zwei Hefte Mélodies pour le Piano op. 4 und 5, Berlin bei Schlesinger. Ferner **J. J. H. Verhulst** (geboren 1816), ein talentvoller Niederländer, zur Zeit Hofmusikdirector im Haag; der Engländer **William Sterndale Bennet** (geboren 1816), welcher seine musikalischen Studien in London bei Moscheles begann. Als

er dort Felix Mendelssohn kennen lernte, folgte er diesem nach Deutschland und blieb bis zum Tode desselben sein treuer Schüler und Freund. Er lebt jetzt in London als Clavierlehrer in den höchsten Kreisen und hat 1841 daselbst eine Clavierschule unter folgendem Titel herausgegeben: Classical practice for Pianoforte students. Von seinen durchweg fein gearbeiteten Claviercompositionen sind zu nennen: Vier Concerte, Leipzig, Kistner; Fantasie mit Orchester op. 22, ebendaselbst; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 36, London, Cramer, Beale rc.; Sonate in F moll, ebendaselbst. **Carl Reinecke** (geboren 1824) wurde 1851 als Clavierlehrer beim Conservatorium zu Köln angestellt, ging 1854 als Musikdirector nach Barmen, 1859 nach Breslau und lebt in gleicher Thätigkeit seit 1860 in Leipzig. Unter seinen Clavierstücken treten hervor: ein Concertstück op. 33, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; vier Clavierstücke op. 2, ebendaselbst; Ouverture zu Hoffmanns Märchen vom Nußknacker und Mausekönig, für das Pianoforte zu vier Händen; Fantasiestücke op. 7 und 17; Lieder der Nacht op. 31; drei Sonatinen op. 47 und Variationen über ein Thema von Sebastian Bach op. 52. **Carl Lührs** (geboren um 1824), welcher ebenfalls noch Mendelssohns Unterricht genoß, lebt seit 1841 in Berlin und hat unter Anderm daselbst bei Trautwein gar anmuthige „Märchen," kleine Tonstücke für das Pianoforte op. 25 in zwei Heften herausgegeben, welche der ausgezeichneten Pianistin **Wilhelmine Clauß-Szarvady** (geboren 1833) gewidmet sind.

Adolf Henselt.

Als ein Mendelssohn nahe verwandter, jedoch auf eigenen Wegen wandelnder Tonsetzer ist der zugleich als außerordentlicher Claviervirtuose bekannte Adolf Henselt zu nennen. Er wurde 1814 zu Schwabach geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von der Geheimräthin von Flad in München, einer durch den Abt Vogler gebildeten Mitschülerin C. Maria's von Weber. In seinem vierzehnten Jahre sandte ihn König Ludwig von Bayern nach Weimar, um unter Hummels Leitung seine Studien fortzusetzen; er hielt sich jedoch nur acht Monate bei diesem Meister auf, concertirte 1829 in München und ging 1832 nach Wien, wo er bei Sechter die Composition studirte und sich zugleich durch die angestrengtesten Uebungen zum fertigen Virtuosen ausbildete. In Privatkreisen erregte er 1836 in Berlin und später in Dresden und Weimar die Bewunderung seiner Zuhörer und soll

damals namentlich die Claviersonaten von C. M. von Weber hinreißend schön vorgetragen haben. Im Jahre 1837 ließ er sich zu Berlin, Leipzig und Dresden einige Male öffentlich hören und reiste sodann nach St. Petersburg, woselbst er seitdem als kaiserlicher Kammervirtuose und hochgeschätzter Lehrer verweilt. Unter seinen sauber ausgearbeiteten Compositionen, die reich an neuen Spielarten und wirkungsvollen Claviereffecten sind, zeichnen sich besonders aus: Zwei Hefte klang- und gesangvoller Concert-Etüden op. 2, Leipzig, Hofmeister, darin die vielgespielte „Wenn ich ein Vöglein wär" in Fisdur; 12 Études de Salon op. 5, Breitkopf und Härtel; Poëme d'amour op. 3, Berlin, Schlesinger; Rhapsodie op. 4; 2 Nocturnes op. 6; Pensée fugitive, Scherzo op. 8, 9, Breitkopf und Härtel; Romance op. 10, ebendaselbst; Variations de Concert op. 11, ebendaselbst; Frühlingslied op. 15; Tableau musical op. 16; zwei Impromptu's op. 7 und 17; Romances sans paroles op. 18; Toccatina op. 25; Valse op. 30; Ballade, Nocturne und Chant sans paroles, op. 31, 32, 33; ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell, op. 24, und ein großartig ausgeführtes, leidenschaftlich bewegtes Concert in Fmoll, op. 16, Breitkopf und Härtel, welches den werthvollsten Werken der Clavierliteratur zugezählt werden muß.

b) Frankreich.

Der letzte bedeutende Clavier- und Orgelspieler der älteren französischen Schule war, wie bemerkt, der ausgezeichnete Theoretiker **J. P. Rameau.** Er starb 1764 zu Paris, und schon unter seinem Schüler **Claude Balbastre** (1729 bis 1799) ging der frühere ernste Clavierstyl in völlige Verflachung über. Die von dem Letzteren zu Paris veröffentlichten Compositionen: Pièces de clavecin; Quatre suites de Noëls avec variations und Quatuors pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, une basse et deux cors ad libitum, sind voll von incorrecten und nichtssagenden Phrasen. Sein Orgelspiel aber und namentlich die Noëls, bunt variirte Weihnachtsstücke, zogen stets eine so große Menschenmenge nach St. Roch und später in die Kathedrale von Paris, bei welchen Kirchen er als Organist angestellt war, daß der Erzbischof sich mehrere Male (1762 und 1776) genöthigt sah, ihm die Vorträge bei den Mitternachtsmessen zu untersagen.

Als die jungen Geschwister Mozart im Jahre 1763 Paris besuchten, waren dort **Schobert** und **Eckard** die hervorragendsten Clavierspieler. Der Erstere, in Straßburg geboren, trat 1760 als Clavecinist in die Dienste des Prinzen von Conti zu Paris. In Frankreich, Holland und England wurde er als der originellste Tonsetzer seiner Zeit gepriesen und besonders soll er der Orchesterbegleitung in seinen Concerten zum ersten Male einen eigenthümlichen Reiz verliehen und ebenso dem Clavierspiele einen von dem früheren ganz verschiedenen Styl gegeben haben. In Deutschland scheint Schobert, dessen Vornamen nicht einmal mehr anzugeben sind (auf den Titeln seiner Werke findet sich stets nur sein Familienname vor), wenig bekannt gewesen zu sein, obgleich von seinen Compositionen gerühmt wurde, daß sie mit den anmuthigsten Melodieen ausgestattet wären und bald einen schwärmerisch düsteren, bald einen lebendig brillanten, ansprechenden Inhalt zeigten. Er starb 1768 durch giftige Pilze, die er sich unvorsichtigerweise auf einem Spaziergange selbst gesucht hatte, und hinterließ 17 Sonaten für Clavier und Violine; 11 Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell; 3 Quartette für Clavier, zwei Violinen und Violoncell; 6 Sinfonieen für Clavier mit Violine und zwei Hörnern; 6 Clavierconcerte und vier Hefte mit Sonaten für Clavier allein; sie wurden als op. 1 bis 18 zuerst in Paris, sodann in Amsterdam bei Hummel und nach seinem Tode in London gedruckt. Eine seiner Claviersonaten veröffentlichte Haffner zu Nürnberg in den Oeuvres mêlées, Partie XII. Sein erwähnter Zeitgenosse **Johann Gottfried Eckard** wurde 1734 zu Augsburg von armen Eltern geboren und zeigte schon frühzeitig eine große Liebe zur Musik. Ohne Anleitung eines Lehrers brachte er es durch unermüdlichen Fleiß dahin, selbst die schwierigen Tonsätze in Bachs wohltemperirtem Claviere ausführen zu können. Der nachmals so berühmte Orgel- und Clavierbauer **Johann Andreas Stein** bewog den ihm befreundeten talentvollen Eckard, ihn 1758 auf einer Reise nach Paris zu begleiten. Eckard war zugleich ein geschickter Zeichner und gewann dort anfangs seinen Lebensunterhalt durch Portraitmalen, benutzte jedoch die Stunden der Nacht, um seine musikalischen Studien fortzusetzen. Dieser rastlose Eifer sollte nicht unbelohnt bleiben; sein Clavierspiel fand bald so großen Beifall, daß er beschloß, Paris zum ferneren Wohnsitze zu wählen. Andreas Stein kehrte nach Augsburg zurück; seine Pianoforte wurden in der Folge (1777) von Mozart allen übrigen Instrumenten dieser Gattung vorgezogen. Eckard veröffentlichte in Paris 6 Claviersonaten (1765), ferner 2 Sonaten op. 2 und Menuet d'Exaudet varié pour le Clavecin, und starb daselbst 1809 als einer der bedeutendsten Clavierspieler seiner Zeit. Schubart

widmet ihm in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst einen längeren Artikel und bemerkt darin unter Anderm: „Eckard schreibt nicht mit dem Feuer eines Schoberts, ersetzt es aber durch tiefe Gründlichkeit. Rousseau, dieser tiefe und musikalische Blicker, setzt einen Eckard den ersten Flügelspielern der Welt an die Seite. — Die Art, wie es Eckard zur Vollkommenheit brachte, verdient sehr, bemerkt zu werden. Er wählte zuerst einen bekielten Flügel, um sich im simpeln Umriß zu üben und seine Faust stark zu machen: denn die Faust ermüdet viel früher auf einem Fortepiano oder Clavicord. Nach mehreren Jahren spielte Eckard erst auf einem Fortepiano und endlich auf dem Clavicord, um Fleisch, Farbe und Leben in sein Gemälde zu bringen. Dadurch ist Eckard der große Mann geworden, den Frankreich und Deutschland in ihm bewundern."

Die neuere französische Clavierschule aber, in welcher nach einer bestimmten Methode gelehrt und ein gewisser Styl in den Compositionen und Vorträgen als Muster aufgestellt und fortgepflanzt wird, verdankt ihren Ursprung einem Schüler unseres C. P. Emanuel Bach, dem wie die so eben besprochenen Künstler in Deutschland wenig bekannten **Nicolaus Joseph Hüllmandel** (geboren in Straßburg 1751, gestorben zu London 1823). Nach einer Reise durch Italien kam dieser ausgezeichnete Clavierspieler, der zugleich als ein höchst liebenswürdiger Mensch geschildert wird, 1776 nach Paris, woselbst er sich durch mehrere seiner dort schon früher erschienenen Tonwerke (6 Sonates pour Clavecin, Violon et Basse op. 1, 1760) einen guten Empfang vorbereitet hatte. In kurzer Zeit schwang er sich zum geachtetsten und gesuchtesten Clavierlehrer empor; er wurde in die höchsten Kreise gezogen, veröffentlichte mehrere Clavierwerke (op. 1—11 bei Boyer-Nadermann und Sieber; Petits airs faciles et progressives op. 5, Offenbach, André) und heirathete 1787 eine reiche Erbin, die ihn veranlaßte, sich ganz aus der Künstlerwelt zurückzuziehen.

Im Jahre 1792 wurde in Paris das Conservatorium der Musik eröffnet und einer der vorzüglichsten von Hüllmandel gebildeten Schüler, **Hyacinthe Jadin** (geboren 1769 zu Versailles), wurde ausersehen, den Clavierunterricht in demselben zu leiten. Unter den Compositionen desselben waren damals einige Clavierconcerte (Paris, Michel Ozy, Erard und Pleyel) sehr beliebt, die jedoch schon unter dem Einflusse der in den Jahren 1785 bis 1795 unerhörtes Aufsehen machenden Tonsätze Ignaz Pleyels geschrieben worden sind. Hyacinthe Jadin starb 1802 und sein Bruder und Schüler **Louis Emmanuel Jadin** trat in demselben Jahre als Professor in das Conservatorium ein. Dieser, Componist von 39 Opern und andern größeren Tonwerken, war zugleich der Erste,

welcher jene widrigen Machwerke, die **Mélanges** und **Potpourri's**, in Schwung brachte, in denen „beliebte Melodieen" durch etliche nichtssagende Takte sinnlos mit einander verbunden werden, um auf diese Weise die Dilettantenohren zu vergnügen.

Den bedeutendsten Aufschwung erhielt die Clavierschule des Pariser Conservatoriums durch **Louis Adam.** Dieser war 1758 in der Nähe von Straßburg geboren, hatte sich schon frühzeitig durch das Studium der Werke von Sebastian und Emanuel Bach, Scarlatti und Schobert zum tüchtigen Clavierspieler gebildet und kam 1775 nach Paris, um dort Musikunterricht zu ertheilen. Er machte sich nunmehr auch mit den Arbeiten Mozart's und Clementi's vertraut und wirkte höchst verdienstvoll auf die Ausbildung des Geschmacks seiner zahlreichen Schüler durch die Verbreitung der gediegenen Compositionen der genannten Meister. Im Jahre 1797 wurde er zum Professor am Conservatorium ernannt und bildete hier eine große Anzahl von namhaften Clavierspielern aus, unter denen F. Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine und Hérold besonders hervorragen. Nach fünfundvierzigjährigem Dienste wurde er 1843 pensionirt und starb 1848 im Alter von 90 Jahren. Von seinen Compositionen wurden besonders die Variationen über „Le roi Dagobert" eine Zeit lang viel gespielt. Ein großes Verdienst hat sich L. Adam um die bestimmtere Regelung der Fingersetzung durch das im Vereine mit L. W. Lachnith verfaßte Werk: Méthode ou principe général du doigté pour le Forte-piano, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles avec le doigté; Paris, Sieber, 1798, erworben, und seine Méthode nouvelle pour le Piano à l'usage des élèves du conservatoire erwies sich als so praktisch brauchbar, daß sie von 1802 bis 1831 fünf Auflagen in Paris erlebte.

Zur Wiederbesetzung der 1802 durch den Tod des Hyacinthe Jadin erledigten Stelle eines Clavierlehrers am Pariser Conservatorium wurde ein Concours ausgeschrieben, zu welchem Cherubini, damals einer der Inspectoren desselben, mehrere Fugen componirt hatte. **Louis Barthélemi Pradher** (Pradère), geboren in Paris 1781, war so glücklich, jene Stelle zu erlangen, indem er nicht nur die gedachten schwierigen Tonstücke fließend vom Blatte spielte, sondern sich auch in einem Clavierconcerte von Dussek als tüchtigen Virtuosen hören ließ. Nach einer fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit am Conservatorium ging er nach Toulouse und wurde dort Director eines ähnlichen musikalischen Institutes. Unter den von ihm in Paris gebildeten Schülern sind die Brüder Henri und Jacques Herz, Dubois, Rosellen und Hünten als die vorzüglichsten zu nennen.

Der oben erwähnte Zögling des Conservatoriums **Friedrich Kalkbrenner** war es, welcher den Ruhm der seit ihrem kurzen Bestehen bereits zu so erfreulichen Erfolgen gelangten französischen Clavierschule über das ganze musikalische Europa verbreiten sollte. Er wurde 1784 zu Cassel geboren und empfing den ersten Musikunterricht von seinem Vater. Dieser ging 1798 als Chordirector der großen Oper nach Paris, und der Sohn setzte nunmehr seine Studien im Conservatorium daselbst fort. Im Clavierspiel wurde er von Adam, in der Composition etwas später von Catel unterrichtet und machte bei beiden Lehrern bald so bedeutende Fortschritte, daß er schon im Jahre 1801 den für die genannten Zweige ausgesetzten ersten Preis gewann. Sein Vater schickte ihn 1803 nach Wien, um sich an den brillanten Vorträgen des damals dort anwesenden Clementi weiter auszubilden, und bei seiner Zurückkunft nach Paris im Jahre 1806 erhob ihn sein mit so großem Glanze hervorragendes Spiel zu einem der angesehensten Lehrer. Die Anwesenheit Dusseks, welcher von 1808 bis 1812 als Concertmeister des Fürsten von Talleyrand in Paris angestellt war und dessen volltönende Claviersätze daselbst den größten Beifall fanden, wirkte außerordentlich günstig auf die fernere Vervollkommnung von Kalkbrenners Vorträgen und Compositionen, sowie auf das Emporblühen der französischen Clavierschule überhaupt. In den Jahren 1814 bis 1823 weilte Kalkbrenner in England. Seine virtuosen Vorträge wurden hier mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen und die seitdem von ihm herausgegebenen zahlreichen brillanten Compositionen überall gesucht und gespielt. In London machte damals die Erfindung des sogenannten **Chiroplasten** oder **Händeleiters**, einer von **Johann Bernhard Logier** erdachten Vorrichtung [1] zur zweckmäßigen Haltung der Finger beim Clavierspielen, großes Aufsehen, und im Jahre 1817 vereinigte sich Logier mit Samuel Webbe und Kalkbrenner zur Errichtung einer Academie, in welcher neben dem Clavierspiel zugleich auch die Theorie der Musik nach einem leicht faßlichen Systeme gelehrt wurde. In derselben wurden in verschiedenen Classen alle auf derselben Stufe der Fertigkeit stehenden Schüler gleichzeitig durch nur einen Lehrer unterrichtet. Diese Methode verpflanzte der Dr. Franz Stöpel später nach Deutschland und seitdem ist sie zu Berlin in dem Institute von Adele Dorn, sowie in Breslau in dem von Louis Wandelt, wiewohl nicht ohne manche Abänderungen und Verbesserungen, mit gutem Erfolge in Anwendung gebracht worden.

[1] Zwei vor der Claviatur befestigte parallele Leisten, zwischen welchen beide Hände sich nach rechts und links hin bewegen können, dabei aber gezwungen werden, stets in richtiger Entfernung von den Tasten zu bleiben.

Auch Moscheles hatte sich 1821 in London niedergelassen, und das kräftige und gediegene Spiel desselben blieb nicht ohne Einfluß auf Kalkbrenners Vorträge. Der Letztere wandte jedoch alle Kraft auf die möglichste Vollendung seiner technischen Fertigkeit und berechnete seine Compositionen nur darauf, jene in das hellste Licht zu stellen, während Moscheles stets dahin strebte, seinen Compositionen einen Interesse bietenden Inhalt zu verschaffen und diesem durch seine Virtuosität den lebendigsten Ausdruck zu verleihen. In den Jahren 1823 und 1824 ließ sich Kalkbrenner in Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Prag und Wien hören und erntete überall, selbst neben Moscheles, der damals ähnliche Kunstreisen unternahm, den größten Beifall. Er kehrte sodann nach Paris zurück, woselbst er Theilnehmer an der Pleyelschen Fortepianofabrik, zugleich aber auch das Haupt jener neueren französischen Clavierschule wurde, deren größtes Verdienst die Lehre ist, jede Anstrengung der Arme beim Spielen zu vermeiden und die volle Kraft auf die gleichmäßig auszubildenden Finger beider Hände zu concentriren. Kalkbrenner ließ nicht nur Terzen- und Sextenpassagen von der rechten oder linken Hand ausführen, sondern fügte denselben noch die höhere Octave des tiefsten Tones hinzu; er brachte effectvolle Doppel- und Tripeltriller in Wirksamkeit und war der Erste, welcher größere Compositionen für die linke Hand allein schrieb und mit Fertigkeit ausführte. Sein Opus 42 ist eine Sonate pour la main gauche principale (Leipzig, Kistner); ferner finden wir eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein in seiner Méthode pour apprendre le Piano à l'aide du Guide-mains; contenant les principes de musique; un système complet de doigter; des règles sur l'expression etc., op. 108, allen Conservatorien der Musik in Europa gewidmet (ebendaselbst). Unter seinen Schülern hat sich besonders Madame Pleyel als die vorzüglichste französische Pianistin ausgezeichnet. Auf dem Gipfel der Virtuosität stehend, erregte Kalkbrenner in den Jahren 1833, 1834 und 1836 auf seinen Ausflügen nach Hamburg, Berlin, Brüssel u. a. O. den größten Enthusiasmus. Mit seinen der Mehrzahl nach nur dem äußeren Effecte huldigenden Compositionen aber beginnt die Reihe jener gehaltlosen Salonstücke, welche den Geschmack für die edlere Musik abstumpfen und deren Titel leider noch heute die meisten Seiten der Kataloge gewisser Verlagshandlungen anfüllen. Kalkbrenner starb 1849 zu Enghien bei Paris. Unter seinen vier Clavierconcerten, op. 61, 85, 107 und 127, hat das erste in D moll den meisten Anklang gefunden. Zu seinen übrigen Compositionen gehören: Grand Concerto pour 2 Pianos in C,

op. 125; Gage d'amitié op. 66; Les charmes de Berlin op. 70, sowie op. 101 und 102; Rondeaux brillants mit Orchesterbegleitung; Fantasieen und Variationen mit Orchester op. 72, 83, 90 und 113; Sonaten für Clavier allein, op. 1, L. Adam gewidmet op. 28, J. B. Cramer gewidmet op. 48, Cherubini gewidmet; ferner op. 4, 13, 35 und 56; Große Sonate zu 4 Händen op. 79; Grand Duo pour 2 Pianos op. 128; Études, Caprices, Fugues etc. op. 20, 54, 88, 104, 125; eine große Anzahl von Tonstücken mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente und zahlreiche Fantasieen und Variationen für Clavier allein.

Mit den größtentheils charakterlosen und nur auf möglichst frappante Claviereffecte oder schalen Ohrenkitzel berechneten Compositionen der oben erwähnten Schüler Pradhers (Herz, Rosellen und Hünten), welche sich eine Zeit lang in Gunst erhielten und viel gespielt wurden, beginnt der Verfall jener neueren französischen Schule des brillanten Clavierspiels. Die genannten „Modecomponisten“ und deren Nachahmer ätzten den bereits blasirten Gaumen der Clavierspieler anfangs mit neuen und pikanten Schwierigkeiten, begnügten sich sodann, den Musikvergnüglingen die süßesten Leckerbissen vorzusetzen, und gaben endlich in jedem Sinne des Wortes ihren Geist auf, als die romantische Schule mit Chopins ergreifenden Tondichtungen ins Leben trat.

Der erstgenannte **Heinrich Herz**, geboren 1806 in Wien, kam frühzeitig nach Coblenz, erhielt dort den ersten Clavierunterricht von dem Organisten Daniel Hünten und executirte schon in seinem 8. Jahre Hummels Variationen op. 8 („sopra una canzonetta nazionale austriaca“) mit Beifall in einem öffentlichen Concerte. Sein Vater brachte ihn 1816 in das Conservatorium zu Paris, wo er bald der Lieblingsschüler Pradhers wurde. Schon bei der nächsten Prüfung sollte Herz im Clavierspiele glänzen, als ihn die Masern aufs Krankenlager warfen. Aber vier Tage vor dem Concurs raffte er sich vom Bette auf, begann seine Uebungen von Neuem und gewann bei der Aufführung den ersten Preis durch den brillanten Vortrag des 12. Concertes von Dussek und einer Étude von Clementi. Im Jahre 1818 veröffentlichte er seine ersten Compositionen: Air tyrolien varié und Rondeau alla Cosacca, die sogleich eine beifällige Aufnahme fanden. Von großem Einflusse auf seine späteren Clavierwerke, sowie auf die Vervollkommnung seiner Vorträge waren die mit stürmischem Beifall gekrönten Concerte, welche Moscheles 1820 in Paris veranstaltete. Herz bemühte sich seit jener Zeit, diesen Meister an Virtuosität wo möglich noch zu übertreffen und den eigenen Tonsätzen mehr Grazie und Glanz zu verleihen.

Moscheles hingegen strebte seitdem sichtlich dahin, seinen Compositionen und Vorträgen eine größere Würde und tiefere Bedeutung zu verschaffen. Die Herzschen Claviercompositionen, für welche die Verleger unerhörte Preise zahlten, blieben etwa 15 Jahre lang deren gesuchteste Artikel, und ebenso wurden seine Concerte, namentlich die im Vereine mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen Lafont 1831 in Deutschland veranstalteten Soireen mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen. Der Verbindung dieser beiden Virtuosen verdankt die gefällige Composition: Duo et Variations concertans pour Piano et Violon sur la romance „C'est une larme“ par Lafont et Henri Herz, op. 18, ihre Entstehung. Im Jahre 1834 besuchte Herz London, Dublin und Edinburg, und sein leichtes und elegantes Spiel wurde namentlich in den letzten beiden Städten stürmisch applaudirt. Zu seinen wirkungsvollsten Vorträgen gehörten damals: Variations de bravoure sur la romance de Joseph in C dur, op. 20, in welchen unter Anderm das Thema in Sprüngen ausgeführt wird, deren Endpunkte zwei Octaven weit von einander entfernt liegen. Im Jahre 1824 wurde er Theilnehmer an der Klepferschen Pianofortefabrik in Paris und eröffnete später selbständig eine solche, aus der seitdem vorzügliche Concertflügel hervorgegangen sind. Seine früheren Compositionen, wie die drei großen Concerte op. 34, 74 und 87, ebenso das Moscheles gewidmete Rondeau brillant op. 11 u. A. bieten dem Spieler oft interessante und feurige Passagen und effectvolle Schwierigkeiten dar, während die späteren, mit Ausnahme der Etüden op. 100 (aus seiner Méthode de Piano), 119, 151, 152 und 153, aus dürftigen Fantasieen, Variationen und andern werthlosen Dilettantenstücken bestehen.

Henri Bertini (geb. 1798 zu London), welcher seit 1821 einen bleibenden Wohnsitz in Paris genommen hatte, verfolgte in seinen Claviercompositionen eine edlere Richtung. Er erscheint in denselben als ein schwacher Abglanz von Hummel, doch bewährten sich namentlich seine zahlreichen Lehrwerke: Études progressives, élémentaires et de perfection, in der Ausgabe von Schlesinger in Berlin nach der Steigerung ihrer Schwierigkeit geordnet als op. 84, 100, 101, 86, 97, 29, 32, 66 und 94, als **praktische Uebungsstücke** und wurden von gründlicheren Lehrern eine geraume Zeit allen übrigen vorgezogen.

Zu völligen Fabrikarbeiten sanken die Clavierhefte herab, welche Hünten und Rosellen, die oben genannten Mitschüler von Herz, unter ihrem Namen veröffentlichten und die bei ihrem Erscheinen stets so guten Abgang fanden, daß die Verleger für einzelne Seiten derselben höheren Sold bezahlten als das Honorar für Beethovens größere vollständige Werke betragen hatte. Der Urheber von

dergleichen Fabrikaten in Paris scheint **Henri Karr** (geb. 1784), der Vater des bekannten Schriftstellers Alphonse Karr, gewesen zu seyn. N. L'Étendart, welcher für den besten Zögling des früher erwähnten Organisten Balbâtre gehalten wurde, hatte Henri Karr in der Musik unterrichtet und empfahl ihn den renommirten Pianofortebauern Gebrüdern Erard als einen fertigen Spieler, um die Instrumente in ihrem Magazine hören zu lassen. Er wurde von diesen mit 2000 Francs angestellt, und in der Verlagshandlung derselben Firma erschienen auch seine ersten, besseren Compositionen (Sonate pour Piano, op. 1, etc.). Als diese jedoch eine gewisse Beliebtheit erhielten, gab er jenen Posten auf und verfertigte nunmehr auf Bestellung, nach gegebenen Mustern und vorgeschriebenen Melodieen, mehr als 200 Fantaisies, Divertissemens, Rondeaux, Bagatelles und ähnliche Machwerke, die in der Zeit von 1811 bis 1821, von den Dilettanten viel gekauft wurden. Nach dieser Zeit aber machte ihm **Franz Hünten** (geb. 1793 in Coblenz) den Rang streitig, der 1819 in das Pariser Conservatorium getreten war und dessen Variations militaires à 4 mains op. 12, eine kindliche Nachahmung der Moschelesschen Variationen über den Alexandermarsch, so außerordentliches Glück machten, daß er nach und nach mit Aufträgen zu ähnlichen leicht spielbaren, den Ohren der Liebhaber aber dennoch brillant klingenden Divertissements von den Verlegern bestürmt wurde. Mit der starken Nachfrage steigerte sich auch der Preis der Waare, und Hünten erhielt endlich für ein Heft von 8 bis 10 Druckseiten die unverschämte Summe von 1500 bis 2000 Francs. Seit 1835 lebt er in Coblenz von seinen Renten, und sein Mitschüler Henri Rosellen (geb. 1811 in Paris) setzte nunmehr jenes einträgliche Geschäft fort, zu welchem sich indessen bereits mehrere Concurrenten, wie J. Ascher, Friedrich Burgmüller, Henri Cramer, H. Ravina und Charles Voß gefunden haben, deren Werke von den Fantasieen und Potpourri's eines Ferdinand Beyer, C. T. Brunner, J. B. Duvernoy, H. Martin, Theodor Oesten u. A. an Werthlosigkeit noch übertroffen werden. Die Beschäftigung mit dergleichen geistlosen Productionen der Mode stumpft den Sinn des Schülers für jede ernstere und werthvollere Arbeit ab, ohne seine technische Fertigkeit in irgend einer Weise zu befördern; der tüchtige und gewissenhafte Lehrer wird deshalb den ihm anvertrauten Zöglingen nicht zumuthen, ihre Zeit damit zu tödten.

Nicht zu verwechseln mit dem oben genannten Friedrich Burgmüller ist M. Hauptmanns talentvoller Schüler **Norbert Burgmüller** (1810—1836), von dessen nachgelassenen seelenvollen Tonstücken bisher nur wenige herausgegeben

worden sind; so unter Anderm die Clavierwerke: Sonate in F moll op. 8 und Rhapsodie in H moll op. 13, beide in Leipzig bei Hofmeister.

Die Anzahl derjenigen Liebhaber des Claviers, welche in den Compositionen für dasselbe nur Glanzstücke suchen und zu schätzen wissen, die ihre Fertigkeit ins hellste Licht zu stellen versprechen, ist eine sehr bedeutende. Der von Henri Herz und Siegismund Thalberg eingeschlagene, lediglich das virtuose Gebiet durchziehende Weg wurde deshalb fleißig weiter verfolgt, und in neuester Zeit bewegen sich auf demselben unter vielen Andern der auf seinen Kunstreisen durch Europa als brillanter Spieler bekannt gewordene **Anton von Kontski** (geb. 1817 in Krakau), dessen anmaßend und affectirt auftretende Clavierhefte schon die Anzahl von 200 erreicht haben, worunter: Le reveil du lion op. 115; Le trille du diable op. 53; Fleurs mélodiques op. 77; Feuilles volantes op. 139; ferner **Emile Prudent** (geb. um 1820 in Angoulême), dessen glattes und sauberes Spiel in Paris viel gerühmt wird und welcher unter Anderm die Salonstücke: Le reveil des fées op. 41; Les najades op. 45; Études de genre op. 16 veröffentlicht hat.

Die Compositionen **Karl Wehle**'s (geb. um 1825), eines talentvollen Schülers von J. Proksch, der mehrentheils in Paris lebt: Poème d'amour op. 6; Ballade op. 11; Sérénade napolitaine op. 31; Marche cosaque op. 37 u. m. A., treten dagegen gefällig und anspruchslos auf und sind ihrer eleganten Fassung und ihres bequemen Claviersatzes wegen beliebt und gesucht. Ebenso behauptet **Wilhelm Krüger** schon seit mehreren Jahren als Pianist und als Componist für sein Instrument eine hervorragende künstlerische Stellung in Paris. Aus seinen größeren Clavierwerken heben wir hervor: ein Concert in G dur op. 42, dem Könige von Würtemberg gewidmet; eine große Sonate in C dur op. 100, dem Herzog Ernst von Coburg-Gotha zugeeignet, und die ansprechenden Salonpiecen: La gazelle op. 14; La harpe éolienne op. 25; Chanson du gondolier op. 40; Ménuet symphonique op. 56; Presto impromptu op. 57; Marche nocturne op. 96; Zigeunermarsch op. 104; La coupe d'or op. 110 u. v. A.

VI. Der romantische Styl.

Friedrich Franz Chopin.

Gegen das Ende des Jahres 1831, als die polnische Revolution alle Gemüther in fieberhafte Aufregung versetzt und das wüste Treiben der Urheber jener oben erwähnten blendenden, aber geistlosen Virtuosenstücke seinen höchsten Gipfel erreicht hatte, trat der einundzwanzigjährige Chopin, bleich und ätherisch wie eine Erscheinung aus anderer Welt, in die glanzerfüllten Salons von Paris. Aufgefordert, eins jener Piano von Pleyel zu versuchen, die er später „ihres umhüllten Silbertones wegen" allen anderen vorzog, sang er auf demselben mit den ergreifenden Krystalltönen einer Harmonika die Leidensgeschichte, die unterdrückten Klagen, die kühn auftauchenden Hoffnungen seines Volkes. Todesstille herrschte im Saale. Keiner wagte laut zu athmen. Erst als die Töne seiner die innerste Seele erschütternden Elegieen leis' und leiser verhallten, erfolgte der Ausbruch eines Enthusiasmus, der für die fernere Stellung des jungen Polen in Paris entscheidend war. Er wurde sogleich in die Kreise der vielen damals dort anwesenden hohen polnischen Familien gezogen, und seine zahlreichen Schülerinnen schwärmten nicht weniger für den so liebenswürdigen Informator, als für seine ein neues Gebiet der Musik eröffnenden romantisch poetischen Tondichtungen. Franz Liszt, der nach dem so früh erfolgten Tode desselben einen köstlichen Edelstein zu seinem Denkmale geliefert hat,[1] war einer der Ersten, die seine hohe Bedeutung für die Tonkunst erkannten. Chopin liebte ihn deshalb besonders und erwählte vor Allen diesen Kunst- und Seelenverwandten gern zum Interpreten seiner charaktervollen Dichtungen. Die ersten Größen von Paris brachten ihm ihre Huldigung dar und Liszt fand einmal in seinem nur durch die Kerzen des Claviers matt erleuchteten Zimmer die geistreiche Madame George Sand, den traurigsten aller Humoristen, Heine, das Haupt der romantischen Malerschule, den kühnen Eugène Delacroix und den ehrwürdigen Niemcewicz neben Meyerbeer, Bellini, Adolphe Nourrit, Hiller und seinem vorzüglichsten Schüler und Freunde Gutmann versammelt, um seinen wunderbaren Vorträgen zu lauschen. Chopin spielte ungern und daher nur selten in großen Concerten; im Salon aber hatte sein Spiel einen unbeschreiblichen Zauber. Er phrasirte

[1] F. Chopin par F. Liszt. Paris, M. Escudier; Leipzig, Breitkopf und Härtel.

und accentuirte seine Compositionen in freiester Weise und deutete dies in früheren Werken oft durch „**Tempo rubato**“ an; der Takt schwankte, senkte und hob sich dabei „wie die Flamme beim bewegenden Hauche.“ Unermüdlich war er in dem Streben, diese seine eigenthümliche Vortragsweise auf seine Schüler, oder vielmehr Schülerinnen, zu vererben, und erwartete, daß der Spieler seiner später veröffentlichten Compositionen auch ohne jene Andeutung „die Regel dieser Unregelmäßigkeit des Taktes“ selbst fühlen und in Anwendung bringen werde.

Friedrich Franz Chopin, dessen Familie französischer Abkunft ist, wurde 1810 zu Zelazowa-Wola bei Warschau geboren. Mit neun Jahren begann der von Kindheit an nervös schwächliche und leidende Knabe seine musikalischen Studien bei einem alten böhmischen Musiker, Namens Zywny, der Sebastian Bachs Werke vor allen andern verehrte. Der Fürst Anton Radziwil nahm den talentvollen Jüngling später in Schutz, sorgte für die Vollendung seiner Ausbildung, und sein zartes, gefühlvolles Spiel verschaffte ihm Eingang in die höchsten polnischen Familien. Mit der Theorie der Musik machte ihn der Director des Conservatoriums zu Warschau, Elsner, bekannt, und kurze Ausflüge nach Berlin, Dresden und Prag benutzte er, um praktische Virtuosen zu hören, bis er 1829 nach Wien ging, um zum ersten Male in eigenen Concerten daselbst aufzutreten. Der Correspondent der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (No. 46, 18. Novbr. 1829) betrachtete ihn schon damals als eins der merkwürdigsten Meteore am Himmel der musikalischen Welt und hob seine meisterhafte Fertigkeit, seinen zarten Anschlag und die melancholischen Züge seiner fein nüancirten Vorträge als besonders genial hervor. Der inzwischen ausgebrochenen polnischen Revolution wegen verlängerte er seinen Aufenthalt in Wien, bis er 1831 daselbst ein Abschiedsconcert veranstaltete, nach welchem er einen kurzen Besuch in Paris machen und sodann nach London gehen wollte. Der Anklang aber, welchen sein Spiel und seine Compositionen in Paris fanden, veranlaßte ihn, in dieser Stadt, mit nur kurzen Unterbrechungen, bis zu seinem Tode zu verweilen. Im Jahre 1837 zeigten sich bei ihm so bedenkliche Symptome einer Brustkrankheit, daß die Aerzte zu einem längeren Aufenthalte unter milderem Himmel riethen. Er reiste deshalb nach Majorca, und Madame George Sand, damals seine liebevollste Verehrerin, begleitete ihn dahin. Neu gestärkt kam er nach Paris zurück, aber schon im Jahre 1840 zeigte sein Leiden sich von Neuem und nahm 1846 und 1847 die gefährlichste Wendung. Dennoch entschloß er sich nach der pariser Revolution im Jahre 1848 zu einer Reise nach London, woselbst er mehrere Male

öffentlich auftrat und ein letztes Concert zum Besten der Polen veranstaltete. In demselben Jahre spielte er bei seiner Rückkehr noch ein Mal in einem Concerte zu Paris und starb daselbst am 17. October 1849 unter dem Nachhall der Töne eines Psalmes von Marcello, welchen seine Lieblingsschülerin, die durch Geist, Talent und Schönheit ausgezeichnete Gräfin Delphine Potocka, auf den Wunsch des Sterbenden hatte hören lassen.

Chopin hat ein Clavierconcert in Emoll, op. 11 und ein zweites in Fmoll, op. 21 herausgegeben; das Letztere, dessen Adagio ihm besonders lieb war und welches er oft hören ließ, ist der so eben erwähnten Gräfin Potocka gewidmet. Seine übrigen Compositionen, in welchen besonders der schwärmerische Tondichter jene die innerste Seele ergreifenden Saiten anschlug und damit der mit einem neuen, lebendigen Geiste erfüllten Tonkunst den Weg bahnte, sind folgende: Drei Sonaten für Pianoforte allein, op. 4, 35 u. 58 (das in der ersten derselben befindliche Tonstück „Marche funèbre," wurde bei seinem Trauerzuge ausgeführt); eine Sonate op. 65 und eine Polonaise op. 3 für Pianoforte und Violoncello; ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 8; eine große Polonaise, die durch eine Mazurka unterbrochen wird, in Fismoll; Polonaisen op. 22, 26, 40, 53 u. 61; Drei Rondeaux op. 1, 5 u. 16; Vier Balladen op. 23, 38, 47 u. 52; Acht Hefte Nocturnos, op. 9; 15, 27, 32, 37, 48, 55 u. 62, welche wohl den früher erwähnten Tonstücken ähnlicher Gattung von Field ihre Entstehung verdanken, da dieser Schöpfer derselben gerade in Paris anwesend war, als Chopin daselbst eintraf; eine Sammlung von 24 Präludien, kostbare Juwelen, in denen sich die ganze poetische Natur Chopins in ihren mannigfaltigsten Farbenbrechungen spiegelt; Zwei ebenso bedeutende Sammlungen phantastischer Etüden op. 10 u. 25; Fantasie über polnische Melodieen mit Orchesterbegleitung op. 13; Krakowiak mit Orchester op. 14; Bolero op. 19; Drei Scherzi op. 20, 31 u. 39; Impromptus op. 29 u. 36; Tarantella op. 43; Allegro de Concert op. 46 u. 51; Fantaisie op. 49; Valses op. 18, 31, 34, 42 und 64; Variations op. 2 u. 12; und schließlich eilf Sammlungen von Mazurka's op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59 u. 63.

Die ersten **Polonaisen**, welche mit naturwahren Farben und in ansprechender Weise den Charakter des Volkes schildern, dem sie ihren Namen verdanken, wurden vom Grafen **Michael Kleophas Oginski** componirt, und die berühmteste derselben, die sogenannte Todespolonaise in Fdur,[1] entstand im Jahre

[1] Die erste der „vier Nationalpolonaisen von Oginski," Berlin bei Schlesinger.

1793. Diese Tonstücke erregten so allgemeine Sensation, daß Oginski 1820 eine Sammlung derselben in Wilna zum Besten des dortigen Armenhauses herausgab, welche die Summe von 10,000 Rubeln (francs) einbrachte. Die, ihrer aufregenden Wirkung nach, der Marseillaise gleichzustellende Kosciusko-Polonaise (Hamburg bei Böhme) entstand 1794 während der Erhebung dieses Helden. Eben so charakteristisch wie die vorigen athmen auch Chopins Polonaisen bald eine tiefe elegische Trauer, ein wehmüthig ersterbendes Lächeln, bald einen nicht zu beugenden Stolz, eine energisch aufstrebende Tapferkeit.

Die treuesten und lebendigsten Bilder seines Volkes aber hat uns Chopin in seinen vollendete Meisterstücke ihrer Gattung bildenden **Mazurken** hinterlassen. Hier tritt er als das Haupt der romantischen Tonkunst in seiner vollen Originalität auf, und seine neuen, verführerischen melodischen und harmonischen Wendungen überraschen in denselben mehr noch als in seinen größeren Compositionen. Treffend werden sie von Franz Liszt folgendermaßen geschildert: „Einige malen die tollkühne Lust in der schwülen und beängstigenden Luft eines Balles am Vorabende einer Schlacht: man hört die leisen Seufzer des Abschieds, dessen Thränen von den scharfen Rhythmen des Tanzes erstickt werden; andere verrathen die Trauer einer schwer bedrängten Seele während des Festes, dessen Tumult die tiefen Wehen des Herzens nicht zu übertäuben vermag; wieder andere zeigen die Befürchtungen, Ahnungen und Kämpfe eines von Eifersucht verzehrten, zerknickten Herzens, welches seinen Verlust betrauert, den Fluch aber unterdrückt. Bald erfaßt uns ein wirbelnder Wahnsinn, den eine immer wiederkehrende, zuckende Melodie wie das angstvolle Klopfen eines verschmähten und brechenden Herzens durchkreuzt, und bald erschallen wieder entfernte Fanfaren, wie dunkle Erinnerungen an vergangenen Ruhm.“ —

Robert Schumann.

In Frankreich war Franz Liszt durch Werke und Worte als begeisterter Vorkämpfer für die neuromantische Musik aufgetreten, welche der damals herrschenden, sich hochtrabend spreizenden Clavierliteratur den Untergang bereiten sollte. In Deutschland fanden jene frisch emporkeimenden Poesieen, die sich zugleich in einer ihrem Inhalte entsprechenden freieren Form und in bis dahin

unerhört kühnen Harmonieen und Modulationen bewegten, einen schwärmerischen Verehrer und Vertheidiger in **Robert Schumann.** Dieser stiftete im Jahre 1834 im Vereine mit Friedrich Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr zu Leipzig die neue Zeitschrift für Musik und beschloß, in derselben mit aller Kraft gegen das um sich greifende Philisterthum zu Felde zu ziehen und die Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen. Durch diese Zeitschrift, welche bald allgemeinen Anklang fand und deren Redaction er von 1835 bis 1845 selbst übernommen hatte, machte er in Deutschland zuerst auf die Tonwerke des ihn so sympathisch berührenden Chopin aufmerksam, und unter den Namen Florestan, Eusebius und Meister Raro geißelte er die geschmacklosen älteren und neueren Chablonenarbeiten und beleuchtete dagegen die schwungvollen Compositionen älterer Meister und emporstrebender Jünger in einem dem zu besprechenden Gegenstande angemessenen, eindringlichen Tone.

Schumann wurde 1810 zu Zwickau geboren und zeigte von frühester Jugend an eine entschiedene Neigung und Anlage zur Musik. Auf den Wunsch seiner Eltern studirte er 1828 in Leipzig und 1829 in Heidelberg die Rechte, faßte jedoch schon in dem folgenden Jahre den Entschluß, sich der Musik ganz zu widmen. Er ging nach Leipzig, um den Unterricht des vortrefflichen Clavierlehrers **Friedrich Wieck** (geb. 1785) zu genießen; dieser nahm ihn in sein Haus auf und Schumann wurde hierdurch der tägliche Genosse der damals eilfjährigen Tochter desselben, **Clara Wieck** (geb. 1819 in Leipzig). Zu gleicher Zeit begann er bei dem damals in Leipzig lebenden H. Dorn seine Compositionsstudien, denen er sich bald ausschließlich widmete, da eine Operation, die er mit seiner linken Hand vorgenommen hatte, um eine weitere Spannung derselben zu erlangen, so unglücklich ablief, daß sie gelähmt und zum ferneren Clavierspielen untüchtig blieb. Seine ersten Compositionen: Thème sur le nom Abegg varié pour le Pianoforte op. 1, Leipzig, Kistner, und Papillons pour le Pianoforte op. 2, ebd., waren schon in Heidelberg entstanden; in Leipzig veröffentlichte er sodann bei Fr. Hofmeister: Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini op. 3; Intermezzi per il Pianoforte op. 4, ebd. und etwas später: Impromptus über ein Thema von Clara Wieck op. 5, ebd. Im Jahre 1833 schloß Schumann einen innigen Freundschaftsbund mit dem von Stuttgart herübergekommenen ausgezeichneten Clavierspieler **Ludwig Schunke** (geb. 1810 zu Cassel), welcher unter Anderm ein Allegro passionato op. 6 und ein Rondo brillant op. 11 für das Pianoforte herausgegeben hat, und eignete diesem eine Toccata in Cdur, Leipzig, Hofmeister, zu. Schon im folgenden

Jahre aber sollte ihn das unglückliche Ende dieses seines Freundes, welcher sich in Paris aus dem Fenster stürzte, in die tiefste Betrübniß versetzen.

Den ihm gleichgesinnten Mitarbeitern seines kritischen Blattes hatte Schumann den Namen „die Davidsbündler" beigelegt; mit demselben betitelte er auch sein op. 6, welches zuerst Florestan und Eusebius, in späterer Ausgabe aber ihn selbst als Autor bezeichnete und bei J. Schuberth u. Comp. in Leipzig erschien. Die gleichfalls jener Zeit angehörenden humoristischen Tonstücke: Carneval; Scènes mignonnes sur 4 notes op. 9, Leipzig, Breitkopf und Härtel, bringen als Finale einen im Dreivierteltakte geschriebenen launig spottenden Marsch der Davidsbündler gegen die Philister. Die auf dem Titel bemerkten Noten a es c h und as c h, bilden den Namen (Asch) des Geburtsortes seiner ersten Jugendgeliebten, der er sein op. 8, Allegro pour le Pianoforte in H moll, Leipzig, Rob. Friese, widmete.

Schumann hatte sich in seinen früheren Compositionen dem gemüthvollen Tone Webers und Mendelssohns angeschlossen; in den von 1835 bis 1840 herausgegebenen Clavierwerken aber tritt er schon als ein Eigener hervor. Seine Themata werden ernster und bedeutender und ihre Durchführung reicher und spannender. Beethoven und Schubert hatten eine neue Lehre der Modulation aufgestellt und Chopin durch den besonderen Gebrauch der chromatischen Töne und der mannigfaltigsten Vorhalte und Verzögerungen Ausdrucksmittel hervorgerufen, welche noch nicht in die Generalbaßlehren aufgenommen worden waren. Empfänglich für jede Erweiterung der Theorie seiner Kunst, benutzte Schumann nicht nur die von seinen Vorgängern errungenen Freiheiten, sondern bereicherte selbst auch das Feld der Harmonik und der Metrik mit neuen Zusammenklängen, Modulationen und Rhythmen. Glühende Liebe für seine Clara im Herzen, schuf er in dieser Zeit der vollsten Jugendblüthe folgende inhaltschwere Claviercompositionen: Drei große Sonaten, op. 11 in Fis moll, op. 14 in F moll und op. 22 in G moll, welche er Clara Wieck, Moscheles und Henriette Vogt, einer talentvollen Schülerin Ludwig Bergers, zueignete; die erste erschien bei Kistner, die zweite bei J. Schuberth u. Comp., die dritte bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; Fantasiestücke op. 12, Breitkopf und Härtel; Études en forme de variations op. 13, ein vortreffliches, W. Sterndale Bennet gewidmetes Werk, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Kreisleriana op. 16, Leipzig 1839, G. Heinze, abenteuerliche Scenen und ergreifende Seelengemälde, Chopin gewidmet, welche die ganze Gemüthstiefe unseres Tondichters erkennen lassen; Fantaisie op. 17, Breitkopf und Härtel, Franz Liszt zugeeignet, erfüllt von unwiderstehlich

anziehender Schwärmerei und heiß erglühender Leidenschaft; Novelletten op. 21, Breitkopf und Härtel; Nachtstücke op. 23, Wien, Spina; Faschingsschwank op. 26, ebd., sinnig erfundene und fein ausgeführte lebensvolle Scenen und Genrebilder in mannigfaltigster Färbung und buntester Folge. Endlich gehören dieser Zeit noch an: Kinderscenen, leichte Stücke für das Pianoforte op. 15, Breitkopf und Härtel, welche von allen seinen Compositionen zuerst in weiteren Kreisen verstanden und gewürdigt wurden.

Clara Wieck machte in den Jahren 1836 bis 1838 ihre ersten Kunstreisen durch Deutschland, und ihr geistreiches Spiel wurde überall mit dem ehrendsten Beifall aufgenommen. Als Robert Schumann im Jahre 1840 die Doctorwürde erlangt hatte, wurde sie dessen langersehnte Lebensgefährtin, und beide unternahmen 1844 eine Reise nach Petersburg und Moskau, in welchen Städten Clara's Spiel sowohl wie Robert's Compositionen die erfreulichste Anerkennung fanden. Bei der Rückkehr nach Leipzig legte Schumann die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik in Franz Brendel's Hände; sie hatte ihre Aufgabe erfüllt: „dem geistlosen Handwerksschlendrian, wie der frivolen Leichfertigkeit hatte sie einen Damm entgegen gesetzt und einer poetisch durchgeistigten, ernst strebenden Richtung der Kunst den Weg gebahnt; Schumann hatte nicht weiter Grund, seine glänzenden kritischen Waffen gegen Philister oder Gecken zu schwingen" (A. W. Ambros). In den Jahren 1839—1849 entstanden folgende zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehörende Compositionen: Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell in Esdur, op. 44, Breitkopf und Härtel, Clara Schumann zugeeignet; Andante und Variationen für 2 Pianoforte, in Bdur, op. 46, ebd.; Quartett für Clavier, Violine, Viola und Violoncell op. 47 in Esdur; Studien und Skizzen für den Pedal-Flügel in canonischer Form op. 56 und 58, Leipzig, F. Whistling; 6 Fugen über den Namen Bach op. 60, Leipzig, Gustav Heinze; Trio für Clavier, Violine und Violoncell op. 63 in Dmoll, Breitkopf und Härtel; Album für die Jugend, 55 Clavierstücke für Kleinere und Erwachsenere op. 68, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn op. 70, Leipzig, Kistner; Vier Fugen, Carl Reinecke gewidmet, op. 72, Leipzig, Whistling; Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette op. 73, Cassel, Luckhard, und vier mit der Jahreszahl 1849 versehene Märsche op. 76, Leipzig, Whistling, die sich als feurige, kräftige und klangreiche Clavierstücke ganz besonders auszeichnen.

Im Jahre 1843 wurde das Conservatorium der Musik zu Leipzig gegründet und Mendelssohn die Direction desselben übertragen. Auf Veranlassung dieses ihm

befreundeten Musikers hatte Schumann eine Lehrerstelle bei jenem Institute übernommen; als Mendelssohn jedoch schon im folgenden Jahre nach Berlin ging, verließ auch er Leipzig, ließ sich zunächst in Dresden nieder und machte 1847 eine Kunstreise nach Prag und Wien. Die Stelle als städtischer Musikdirector zu Düsseldorf, welche er 1850 erlangt hatte, gab er 1853 wieder auf und machte mit seiner Clara eine Reise nach Holland, woselbst sie „mit Freuden, ja mit Ehren bewillkommnet wurden“ und er „mit Verwunderung sah, daß seine Musik in Holland fast heimischer war als im Vaterlande.“ Seit 1854 wurden die schon früher zuweilen bemerkten Symptome einer seinen Geist umstrickenden Krankheit immer beunruhigender, und am 29. Juli 1856 machte der Tod seinen durch dieselbe hervorgerufenen Leiden ein Ende. Er ruht auf dem Friedhofe vor dem Sternthore zu Bonn, und Ferdinand Hiller rief ihm nach: „Du beherrschtest mit goldenem Scepter eine herrlich tönende Welt und wirktest darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Besten schlossen sich Dir an, gaben sich Dir hin, begeisterten Dich durch ihre Begeisterung und lohnten Dir durch tiefste Neigung.“ — Seiner letzten Periode gehören folgende Clavierwerke an: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in Fdur, op. 80, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Waldscenen, 9 Clavierstücke op. 82, Leipzig, Senff; 12 vierhändige Clavierstücke für große und kleine Kinder op. 85, Leipzig, Schuberth u. Comp.; Fantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 88, Leipzig, Kistner; Concertstück mit Begleitung des Orchesters, Introduction und Allegro appassionato op. 92, Breitkopf und Härtel; Bunte Blätter, 14 Stücke für das Pianoforte op. 99, Elberfeld, F. W. Arnold; Zwei große Sonaten für Clavier und Violine op. 105 und 121, Leipzig, Hofmeister und Breitkopf und Härtel; Ballscenen, 9 charakteristische Tonstücke zu 4 Händen op. 109, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in Gmoll, op. 110, Breitkopf und Härtel; Drei Fantasiestücke op. 111, Leipzig, Peters; Märchenbilder, 4 Stücke für Pianoforte und Viola, seinem späteren Biographen J. v. Wasielewski zugeeignet, op. 113, Cassel, Luckhardt; Drei Claviersonaten für die Jugend op. 118, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Albumblätter, 20 Clavierstücke op. 124, Elberfeld, Arnold; Sieben Clavierstücke in Fughettenform op. 126, ebd.; Kinderball, 6 leichte Tanzstücke zu 4 Händen, Breitkopf und Härtel; Märchenerzählungen, 4 Stücke für Clarinette, Viola und Pianoforte op. 132, ebd.; Gesänge der Frühe, 5 Stücke für Pianoforte, der hohen Dichterin Bettina zugeeignet, op. 133, Elberfeld, Arnold; und schließlich Concert-Allegro mit Introduction für

das Pianoforte mit Orchesterbegleitung in Dmoll, Johannes Brahms gewidmet, op. 134, Leipzig, B. Senff.

In Schumanns Charakter vereinten sich Ernst und Humor, Tiefe und Kindlichkeit, Schroffheit und Gemüthlichkeit in auffallender Weise. Seine von so grellen Contrasten durchdrungenen Compositionen wurden deshalb auch in Deutschland erst nach seinem Tode mehr und mehr verstanden und gewürdigt, werden dagegen in Frankreich und Italien wohl schwerlich jemals zur Anerkennung gelangen. Ebenso verlangt Schumann zur Ausführung seiner Tonstücke oftmals die ganze Fertigkeit eines Virtuosen, ohne diese jedoch in ein glänzendes Licht zu stellen. Der Virtuose soll nicht als solcher, sondern als Interpret des von ihm beseelten Kunstwerkes seinen Lohn finden. Schumanns Claviersatz lehnt sich demnach mehr an Beethovens letzte größere Clavierwerke als an die aus der Schule von Hummel oder Moscheles hervorgegangenen Salon- und Concertcompositionen an. Je näher wir eine so reichbegabte Natur kennen lernen, desto anziehender wird uns der Umgang mit derselben werden; die Nachahmer eines so eigenthümlichen, dem innersten Wesen seines Autors ganz entsprechenden Styles aber werden uns kalt lassen, während wir Epigonen, wie Mendelssohn, die nicht sowohl einen außergewöhnlichen, als einen schon bequem geebneten Pfad verfolgen, achten und sogar lieb gewinnen können.

Nach dem Tode Robert Schumanns vereinigte sich eine Anzahl von Schülern und Verehrern desselben zu einer Partei, welche ihn als den Gipfel der „neu-romantischen Musik" bezeichnete, jeden weiteren Fortschritt aber verwarf und als unkünstlerisch darzustellen sich bemühte. Diese „Schumannianer" sind der Meinung, ihr Ideal habe die alten, unantastbaren classischen Formen niemals verletzt, sondern nur mit neuem Inhalte erfüllt. Ihre Gegner aber, die Jünger der „neu-deutschen Schule," welche Franz Liszt zu ihrem Führer erwählten, halten jeden vernünftigen Fortschritt in der Harmonik und jede sinnige Umbildung der Kunstformen für gerechtfertigt. Eine dritte, die sogenannte „classische Partei" endlich verachtet alle auf dem Gebiete der Melodik, Harmonik und Metrik seit Sebastian Bach gemachten Fortschritte und möchte, chinesischen Reformatoren gleich, uns in die „gute alte Zeit" zurückschrauben und die Compositionslehre auf den Gradus ad Parnassum des für seine Zeit höchst verdienstvollen Fux beschränken. Einen ergötzlichen Versuch solcher Art machte H. Bellermann in seinem dem Herrn Professor Grell gewidmeten Buche, das unter dem Titel: der Contrapunct, kürzlich erschienen ist.

Zur Schumann'schen Schule gehören zunächst nachstehende Tonsetzer. **Carl**

Ritter, der unter Anderm 6 kleine Clavierstücke op. 3 und eine dem Andenken seines verewigten Lehrers R. Schumann gewidmete Sonate op. 5 in C moll bei Breitkopf und Härtel veröffentlichte, welche Letztere zugleich als das vorzüglichste seiner bisher erschienenen Clavierwerke zu bezeichnen ist. **Woldemar Bargiel** (geb. 1828 in Berlin), ein Halbbruder von Clara Schumann, dessen ernst und würdig gehaltene Compositionen leider durch eine Monotonie der Stimmung und Färbung ermüden. Von ihm erschienen unter Anderm: Phantasie für das Pianoforte, seiner Schwester Clara Schumann zugeeignet op. 5, Elberfeld, Arnold; Trio für Clavier, Violine und Violoncell, Robert Schumann gewidmet, op. 6, Breslau, Leuckardt; Suite für Pianoforte zu 4 Händen op. 7, Breitkopf und Härtel; Suite für Clavier op. 21, Wien, Haslinger; Marsch und Festreigen op. 11, Breslau, Leuckardt; Phantasie, Johannes Brahms zugeeignet, op. 19, ebd., und ein zweites Trio für Clavier, Violine und Violoncell op. 20, ebd. — Frischer und schwungvoller tritt **Theodor Kirchner** (geb. 1824 zu Neukirchen, jetzt Organist zu Winterthur) in seinen Tonsätzen auf, von denen bis jetzt folgende erschienen sind: 20 Clavierstücke op. 2, Cassel, Luckhardt; Albumblätter, den vorigen ähnliche interessante kleine Clavierstücke op. 7, Winterthur, Rieter-Biedermann; Scherzo op. 8, ebd., und zwei Hefte mit vortrefflichen Präludien op. 9, ebd. Eben so schwärmerisch poetisch wie sinnig musikalisch sind die von **Gustav Flügel** (geb. 1819 in Dessau (?), seit 1859 Schloßorganist in Stettin) herausgegebenen Claviercompositionen: Sechs große Sonaten op. 4, Breitkopf und Härtel, op. 7 und 13, Leipzig, J. Schuberth u. Comp., op. 20, Hofmeister, op. 36, Breitkopf und Härtel; Vier Fantasiestücke op. 25, Berlin, Schlesinger; Capriccio op. 31, Breitkopf und Härtel; Tagfalter op. 17, Hofmeister; Nachtfalter op. 14, 16 und 24, ebd.; Mondscheinbilder op. 18; Volkspoesien op. 40; Nachtstück op. 41; Humoreske op. 44, u. m. A. — Ein thätiger Zögling jener Schule, den Robert Schumann selbst 1853 als einen Kunstmessias in die musikalische Welt einführte (Neue Zeitschrift für Musik), ist **Johannes Brahms** (geb. 1833 in Hamburg), welcher indessen die hierdurch auf's Höchste gespannten Erwartungen durch seine bisher veröffentlichten Compositionen noch keineswegs erfüllt hat. Er ist von **Eduard Marxsen** (geb. 1806 in Altona), einem der vorzüglichsten Schüler des früher erwähnten C. M. v. Bocklet, zur Musik ausgebildet worden, die in Nro. 12, 1862, der Neuen Zeitschrift für Musik von einem seiner Verehrer mitgetheilten höchst unsauberen und gezwungenen Proben seines contrapunktischen Satzes lassen jedoch noch nicht den vollendeten Musiker erkennen, obgleich dort bemerkt wird: „Man sieht, es ist die alte thematische Kunst

Haydn-Beethovens, die auch **Brahms** anwendet"!! In des Letzteren Tonsätzen finden wir neben den gewöhnlichsten Phrasen oft übel angebrachte harmonische Härten, welche sich die offen dem Fortschritt huldigenden begabteren Jünger der neudeutschen Schule nicht erlauben würden. Seine bis jetzt herausgegebenen Clavierwerke, in denen sich andrerseits häufig auch Züge vorfinden, die von Geist und Erfindungskraft zeugen, sind folgende: Sonate in Cdur op. 1, Breitkopf und Härtel 1854; Sonate in Fismoll op. 2, Frau Clara Schumann gewidmet, ebendaselbst; Scherzo in Esmoll op. 4, ebd.; Sonate in Fmoll, Leipzig, B. Senff; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 8, Breitkopf und Härtel; Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9, ebd.; Balladen für Pianoforte op. 10, ebd.; Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 15, Winterthur, Rieter-Biedermann.

Zeitgenossen von Mendelssohn, Chopin und Schumann.

Unter dem Einflusse von Mendelssohns und Chopins lyrisch elegischen Tondichtungen schuf **Stephan Heller** (geb. 1815 zu Pesth), welcher seit 1838 in Paris lebt, eine Reihe von Clavierwerken, die durch ihren anmuthig melodischen Fluß und eine oft sinnreiche Technik in neuerer Zeit gerechte Anerkennung gefunden haben. So unter Anderm: 18 Morceaux de Salon op. 16 und deren Fortsetzung: L'art de phraser, Nro. 19—25; Études progressives op. 47, 46, 45; Blumen-, Frucht- und Dornenstücke op. 82, 3 Lieferungen, die sich ihres poetischen Inhaltes und ihrer fein ausgearbeiteten Fassung wegen ganz besonders auszeichnen (sämmtlich Berlin, Schlesinger); Drei Hefte Eklogen op. 92, Berlin, Bote und Bock, und La chasse op. 29, Berlin, Schlesinger, welche Letztere Liszt dem großen Publicum vorführte und dadurch zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen begabten Tonsetzer lenkte. Von minderer Bedeutung ist der in Paris gleichfalls sehr beliebte **Jacob Rosenhain,** dessen 12 Études caractéristiques op. 17, Leipzig, Hofmeister, im Conservatorium der Musik daselbst gebraucht werden. Zu seinen übrigen Claviercompositionen gehören: 24 Études mélodiques op. 20, Breitkopf und Härtel; 2 Morceaux de concours op. 39, Leipzig, Peters; Sonate op. 44, ebd.; Concertino avec Quatuor op. 30, Leipzig, Hofmeister, und viele Kleinigkeiten. Ebenso ist **Louis Lacombe,** der Componist mehrerer Salonpiècen, wie Les

harmonies de la nature op. 22, Leipzig, Peters ꝛc., ein in Paris geschätzter Pianist.

Als Hervorragendster der Epigonen Mendelssohns und Schumanns ist **Anton Rubinstein** (geb. 1829 in Wechwotynetz bei Jassy) zu nennen. Kühn und kraftvoll erscheint er als Claviervirtuose, sinnig und kunstvoll in seinen bereits in großer Anzahl veröffentlichten Compositionen. Er lebt als Hofcapellmeister zu St. Petersburg und ist seit 1862 mit der Bildung eines Conservatoriums der Musik daselbst beschäftigt. Von seinen Tonsätzen für das Clavier sind bisher folgende herausgegeben worden: Drei Concerte mit Orchesterbegleitung op. 25 in Emoll, op. 45 in Gdur; Drei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell op. 15 und op. 52; Zwei Sonaten op. 12 und op. 41; Sonate für Pianoforte und Violine op. 19; Salonstücke op. 11, Cah. 1 mit Violine, Cah. 2 mit Violoncell, Cah. 3 mit Alto; Kamennoi-Ostrow, Album de 24 Portraits, op. 10; Le bal, Fantaisie en 10 Numéros; 6 Études op. 23; 6 Morceaux pour Pianoforte op. 51; 6 Préludes op. 24; Impromptu et Romance op. 26; Ondine, Étude, op. 1; Barcarole op. 30; Nocturnes op. 10 und 28; Marches funèbres op. 29; Ottetto mit Violine, Viola, Violoncell, Contrabaß, Flöte, Clarinette und Horn op. 9; Präludien und Fugen op. 53. Schon dies letztere Werk allein reicht hin, in seinem Autor den zu den größten Hoffnungen berechtigenden erfindungsreichen und vollkommen durchgebildeten Tonkünstler zu erkennen und lieb zu gewinnen.

Außer den bereits Genannten leben in der Gegenwart eine so große Anzahl tüchtiger Clavierspieler und Tonsetzer, daß es schwierig ist, auch nur die Namen derselben vollständig anzuführen. Beginnen wir unsere Rundschau mit Deutschland, so finden wir in den Conservatorien der Musik zu Berlin, Köln, Leipzig und Stuttgart, welche der Pflege des Clavierspiels eine besondere Aufmerksamkeit widmen, hervorragende Tonkünstler, wie H. v. Bülow, F. Hiller, J. Moscheles, D. Pruckner u. A. in wirksamer Thätigkeit. In Berlin leben ferner Heinrich Ehrlich, Franz Kroll, Adolf Golde, Gustav Lange, Leo Lion, u. A. als tüchtige Musiker und Lehrer des Clavierspiels; ebenso Louis Ehlert, dessen Compositionen: Sonate romantique op. 5, Clavierstücke zu vier Händen

op. 18 und 19, Lieder und Studien op. 20, Carnevalstück op. 26 u. m. A. einen feinen und vornehmen Sinn verrathen; Friedrich Eduard Wilsing, dessen Bedeutung auf anderem Gebiete hier unbesprochen bleiben muß, Autor von drei großen Sonaten op. 1, einer Sonate in Fisdur op. 7, Berlin, Bote und Bock, einer Fantasie in Fismoll op. 10, ebd. und einer Humoreske in Canonform op. 11, Berlin, Päz; Adolf Kullak, Verfasser der Kunst des Anschlags op. 17, Leipzig, Hofmeister, und der Aesthetik des Clavierspiels, Berlin, Guttentag; Carl Hering, Componist folgender Clavierwerke: Kleine Genrebilder op. 43, Winterthur, Rieter-Biedermann; Zigeuner-Serenade zu vier Händen, ebd.; Große Sonate op. 57, ebd.; 5 Visionen op. 58, Hannover, Nagel, u. A.; Dr. Julius Hopfe, von welchem nachstehende Clavierwerke erschienen sind: Ein Frühlingsmärchen, Quartett für Pianoforte, Violine, Alto und Violoncell op. 48, Berlin, Challier, und eine Sinfonie mit Quadrupelfuge für Pianoforte zu vier Händen op. 50, ebd.; Gustav Schumann, ein Schüler Tauberts, geschätzt als Lehrer und Virtuose, u. m. A.

In Leipzig wirkt der früher in Dresden lebende vortreffliche Pianist A. Blaßmann, der geschätzte Lehrer L. Plaidy, Verfasser der Technischen Studien für das Pianofortespiel, u. A. — In Dresden lehren am Conservatorium der Musik J. E. Leonhard, von welchem eine Sonata quasi fantasia op. 5 und Romanzen op. 9, für Pianoforte bei J. Schuberth u. Comp. in Leipzig erschienen sind; ebenso der Kammermusicus J. Rühlmann und H. Döring. Ferner finden wir daselbst Fritz Spindler, den zur Zeit beliebten Componisten eleganter Salonstücke für das Pianoforte, wie der folgenden: Frisches Grün op. 5, Wellenspiel op. 6, Hexenfahrt op. 11; Waldmärchen op. 13, im Wald op. 75, Waldblumen op. 89, Immortellen zu vier Händen op. 90, u. s. f. — In Stuttgart wirken neben Dionys Pruckner noch Sigmund Lebert und Wilhelm Speidel, Componist der Bilder aus dem Hochlande op. 3 und 5, Leipzig, Peters, am Conservatorium der Musik.

Als tüchtige Lehrer und Tonsetzer für das Clavier zeichnen sich ferner aus: Mortier de Fontaine (geb. 1818 zu Warschau), der zuerst die Kühnheit hatte, eine der letzten großen Sonaten von Beethoven, op. 106, öffentlich vorzutragen; Julius Schäffer in Breslau, dessen poetisch musikalische Clavierwerke: Fantasiestücke op. 1, Polonaise op. 4, Barcarole op. 7, u. A. der höchsten Beachtung werth sind; Peter Cornelius und Otto Bach in Wien; Friedrich Marpurg in Mainz; F. W. Markull in Danzig; Albert Bratfisch in Stralsund; Ludwig Meinardus in Glogau, u. v. A.

Fortwährend auf erfolgreichen Kunstreisen befindet sich der durch sein reiches Programm sowohl, wie durch seinen vortrefflichen Anschlag ausgezeichnete Claviervirtuose Alfred Jaell (geb. 1832 zu Triest), von dem zugleich eine Anzahl effectvoller Salonpiècen erschienen sind. Eben so unstät wie dieser ist Leopold von Meyer (geb. 1816 zu Wien); auch er dehnte seine Ausflüge bis nach Amerika aus und machte dort außerordentliches Furore. Seinem Programme, seinen Vorträgen und Compositionen fehlt jedoch die Gediegenheit und Feinheit des hier zuerst genannten Künstlers.

Außerhalb Deutschland ist August Dupont (geb. 1828 zu Ensival) beim Conservatorium der Musik zu Brüssel als Lehrer und Tonsetzer geachtet; er hat unter Anderm folgende Clavierstücke herausgegeben: Étude fantastique à 5 temps, Mainz, Schott; Le Tremolo staccato, Bonn, Simrock; Le mouvement perpétuel op. 24, ebd. — In London treffen wir die einst auch in Deutschland gefeierte Claviervirtuosin Arabella Goddard als bessere Hälfte des gefürchteten Kritikers der Times und der Musical World, Dawison; ferner Rudolf Schachner, den Componisten mehrerer Clavierconcerte und Salonstücke wie: Souvenir de Deepdene op. 31, Leipzig, Kistner; La chasse op. 12, Berlin, Schlesinger, u. A. m.; G. A. Osborne, welcher mit Ch. de Bériot mehrere brillante Fantasieen und Variationen für Clavier und Violine veröffentlicht hat; F. M. d'Alquen, Wilhelm Kuhe und Jacob Blumenthal als die Herausgeber einer Reihe von „leichten und angenehmen Clavierstücken für Liebhaber." — Eines bedeutenden Rufes erfreut sich Carl Halle, bekannt unter dem Namen Hallé, in Frankreich und England. Er kam 1840 nach Paris und sein lebenvolles Clavierspiel und besonders die charakteristischen Vorträge classischer Tonstücke gewannen ihm bald zahlreiche Freunde und Schüler. Im Jahre 1848 ging er nach London, woselbst er namentlich durch die gediegene Ausführung Beethovenscher Werke Aufsehen erregte. Seit 1856 verweilt er in Manchester und bildet dort den Mittelpunkt des musikalischen Lebens. Von seinen Compositionen sind erschienen: 4 Romances pour le Piano op. 1, Berlin, bei Schlesinger; 4 Esquisses op. 2, London, Cramer, Beale u. Comp.; Scherzo op. 4, ebd.; Miscellaneen op. 5 und Pensées fugitives op. 6, ebd. Ebenso lebt C. H. August Siemers seit 1856 in Manchester als geschätzter Pianist und Musiklehrer.

In seiner Geburtsstadt Kopenhagen wirkt der durch größere Compositionen rühmlich bekannte Niels W. Gade, dessen Clavierwerke: Aquarellen op. 19, Sonate op. 28, Volkstänze op. 31 u. A. rein und sauber gearbeitet und in eigenthümlichem, wenn auch bisweilen kaltem Tone gehalten sind. — Die schon vor

mehr als fünfundzwanzig Jahren im hohen Norden geschaffenen Tonsätze Franz Berwalds (geb. 1796 in Stockholm, lebt ebendaselbst) tragen merkwürdigerweise einen so romantischen Charakter, daß sie sehr wohl der besprochenen jüngeren Schule angereiht werden können. Er hat bis jetzt folgende Compositionen in Leipzig bei J. Schuberth u. Comp. herausgegeben: Zwei Quintette für Clavier und Streichquartett; Drei Trio's für Clavier, Violine und Violoncell und ein Duo für Clavier und Violoncell. In Stockholm sind ferner J. N. Ahlström und der Holländer J. van Boom geschätzte Pianisten und Musiklehrer, und in gleicher Weise ist der verdienstvolle Carl Arnold (geb. 1794 in Neuenkirchen) schon seit längerer Zeit in Christiania thätig. — In Petersburg leben neben den schon früher erwähnten Tonkünstlern die geschickten Componisten und Clavierlehrer Berthold Damcke, Constantin Decker, Johann Promberger, Jean Vogt und die Hofpianistin Martha von Sabinin; in Moskau ferner der vortreffliche Pianist und Professor der Musik Anton Door. — Der Claviervirtuose Joseph Wieniawski hält sich größtentheils in Warschau auf, und ebendaselbst hat sich Joseph Nowakowski durch seine nationalen Mazurka's op. 10, 19 und 26, Leipzig, bei Kistner und J. Schuberth u. Comp., und Polonaisen op. 13 und 14, Breitkopf und Härtel, bekannt und beliebt gemacht.

Auch in Amerika wird das Clavierspiel schon seit längerer Zeit cultivirt, und wir hören nicht allein von den vorzüglichen Arbeiten dortiger Instrumentenbauer, sondern auch von den günstigen Erfolgen mehrerer namhafter Musiker, die sich daselbst als Lehrer und Tonsetzer niedergelassen haben. So finden wir in New-York William Mason, F. Brandeis und Johann Pichowski, ausgezeichnete Schüler von Liszt, Czerny und Tomaschek; ferner Robert Goldbeck, Ferdinand Fischer, Gustav Satter und Moritz Strakosch; in Boston Hillers Schüler Otto Dresel und in New-Orleans Chopins Schüler L. M. Gottschalk und Arthur Napoleon. — Endlich hat der talentvolle Pianist und Componist Alexander Dorn sogar in Cairo einen Kreis von eifrigen Clavierschülern gefunden.

Franz Liszt.

Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehen, wie sich im sechzehnten Jahrhundert in Italien, angeregt durch den Niederländer Adrian Willaert, aus den contrapunktisch gearbeiteten Vocalsätzen der Instrumentalstyl, und zwar zunächst der strengere Orgelstyl herausbildete. Bewegter und geschmeidiger zeigte sich dieser weiterhin in den Compositionen des Merulo und des erfindungsreichen Frescobaldi, bis im siebzehnten Jahrhundert namentlich Pasquini's ansprechende Vorträge einen weltlich freieren Clavierstyl hervorriefen, der im achtzehnten Jahrhundert seinen Höhepunkt in den glänzenden Sonatensätzen des Dominico Scarlatti erreichte. In Frankreich war neben der italienischen eine eigenthümliche, den graziöseren Schritt und bunteren Schmuck bevorzugende Clavierschule entstanden, die wir von Champion († 1670) bis Couperin le Grand († 1733) emporblühen sahen, während in Deutschland die in Italien und Frankreich nach und nach verschwindenden ernsteren contrapunktischen Arbeiten ihre eigentliche Heimat fanden. Dem in Venedig unter des verdienstvollen Andrea Gabrieli Leitung gebildeten Hans Leo Hasler († 1612) und seinen Zeitgenossen und Nachfolgern verdanken wir die Grundlagen eines geistig belebten deutschen Orgelstyles, der in den Meisterfugen Sebastian Bachs († 1750) seine Vollendung fand. Dessen freisinnigem Sohne Emanuel Bach gelang es ferner, die Kunstform der dem Claviere besonders gewidmeten, aus drei verschiedenen Sätzen bestehenden Sonate festzustellen, welcher Mozart später den ausdrucksvollen lyrischen Schwung, und Clementi die mannigfaltigeren und glänzenderen Farben verlieh. Beethoven erhob sodann die Claviersonate zum ergreifenden musikalischen Drama, gab ihr die jedem Kunstwerke nothwendige Einheit durch sinnreiche und erschöpfende Durchführung ihrer verschiedenen Motive und verlieh ihr gleichwohl die interessantesten Contraste durch spannende Episoden und überraschende Modulationen. Während ferner die nur auf äußeren Effect berechneten reinen Virtuosenstücke von Herz und Thalberg auf jede besondere Charakteristik verzichteten, erfüllten Chopin und Schumann ihre romantischen Tonsätze mit einem schwärmerisch erregten, hochpoetischen Inhalte.

Noch war die Sprache so hoch über der Alltagsmenge stehender Geister nur von einem kleinen Kreise mitfühlender Freunde verstanden worden und Schumann schleuderte noch seine scharfen Pfeile auf die blödsichtigen Gegner der aufdämmernden Morgenröthe der Romantik, als **Franz Liszt** auf dem Kampfplatz

erschien und die alten Mythen von den Wunderwirkungen der Töne wieder in's Leben rief. Wo er auftrat, nahm er alle Parteien unwiderstehlich für sich ein und feierte Triumphe, wie sie vor ihm noch keinem Eroberer auf diesem Felde zu Theil geworden waren. Sein unbeschreiblich kraft- und machtvolles Spiel brachte eine völlige Revolution des Clavierspiels, der Clavierliteratur und des Clavierbaues hervor; er steigerte die Virtuosität zu einer Schwindel erregenden Höhe und scheint die Ausdrucksmittel seines Instrumentes dergestalt erschöpft zu haben, daß eine fernere Erweiterung derselben kaum gedacht werden kann. Am 22. October 1811 zu Raiding unweit Pesth geboren, empfing er seit 1817 Clavierunterricht von seinem Vater, und schon drei Jahre später war er im Stande, das Ries'sche Concert in Esdur und eine freie Fantasie zu Oedenburg öffentlich vorzutragen. Der dabei anwesende Fürst Esterhazy, dessen Güter sein Vater verwaltete, war hoch erfreut über das Spiel des Knaben und belohnte ihn mit einem werthvollen Geschenke. Bald nachher ging der Vater mit ihm nach Preßburg, und auch hier fand sein Spiel eine so günstige Aufnahme, daß die Grafen Amaden und Zapary sich bewogen fanden, ihm auf sechs Jahre eine Pension von 600 Gulden zu seiner weiteren Fortbildung auszusetzen. Die glücklichen Eltern zogen hierauf nach Wien, und Franz begann daselbst seine regelmäßigen Musikstudien bei Carl Czerny. Die Clementi'schen Sonaten ließen ihn kühl, die Werke von Hummel und Beethoven aber faßte er mit solchem Feuereifer auf, daß der alte Salieri, welcher ihn einst spielen hörte, ebenfalls für ihn eingenommen wurde und sich erbot, ihm die erste Unterweisung in der Composition zu ertheilen. Bei seinen Besuchen in den Musikalienhandlungen wollten ihm die vorgelegten Tonstücke niemals schwer genug erscheinen. Einst aber fand er in einer solchen mehrere Musiker damit beschäftigt, das so eben aus der Presse gekommene Clavierconcert in Hmoll von Hummel zu betrachten, und diese fragten ihn, ob er dasselbe nicht vielleicht seiner Fertigkeit angemessen fände. Der junge Liszt stellte das Concert auf das Clavier und spielte es zum Erstaunen der Anwesenden sofort vom Blatte. Im Jahre 1822, nach den eifrigsten, 18 Monate lang fortgesetzten Studien, gab er in Wien sein erstes, von einer glänzenden Versammlung besuchtes Concert, und nach Beendigung desselben kam selbst der sonst so düstere Meister Beethoven freundlich auf ihn zu und drückte ihm den Kuß der Weihe auf die Stirn. Im folgenden Jahre begab sich der Vater mit ihm nach Paris, und die eigenthümlichen Vorträge des kaum zwölf Jahre zählenden begeisterten Schwärmers erregten schon damals Aufsehen in den eleganten Soiréen jener Weltstadt. In England fand er 1824 nicht weniger Beifall, und ein großes Concert, welches

er bei seiner Rückkehr in Paris veranstaltete, rief den lebhaftesten Enthusiasmus hervor. Der strenge Vater aber hielt ihn fortwährend zu regelmäßigen Uebungen an, und täglich mußte er demselben unter Anderm mehrere Fugen von Bach vorspielen und dieselben sofort in verschiedene Tonarten transponiren. Seit 1826 nahm Liszt seine theoretischen Studien bei Reicha wieder auf, verfiel in jener Zeit aber in eine ihn so ganz einnehmende und trübe stimmende religiöse Schwärmerei, daß der Vater ihn zu einer Kunstreise durch Frankreich veranlaßte und im folgenden Jahre längere Zeit in der Schweiz und in England mit ihm verweilte. Zur Stärkung seiner damals sehr angegriffenen Nerven führte ihn der Vater 1827 in das Seebad zu Boulogne, starb aber bald darauf, und Liszt kehrte nach Paris zurück, entschlossen, sich dort mit Musikunterricht zu beschäftigen. Am meisten verkehrte er in jener Zeit mit dem tüchtigen und originellen Musiker **Christian Urhan,** der Violinist bei der großen Oper und zugleich Organist an St. Vincent de Paule war und dessen freiere Ansichten über theoretische Fragen so wie diesen entsprechend componirte Clavierwerke er liebgewonnen hatte. Von Urhans wenig bekannt gewordenen Tonstücken erschienen folgende zu Paris bei Richault: Elle et moi, Duo romantique à 4 mains op. 1; Deuxième Duo romantique; La salutation angélique, Duo à 4 mains; Les regrets und Les lettres, zwei Compositionen für Clavier allein.

Im Jahre 1828 trat Hector Berlioz, der geniale Urheber der neueren Programm-Musik, mit seinen Ouverturen zu Wawerley und den Francs-juges, so wie im folgenden Jahre mit der großen Symphonie phantastique: Épisode de la vie d'un artiste, in die Oeffentlichkeit. Liszt erkannte sogleich die außerordentliche Schöpfungskraft dieses noch heute nur von wenigen vorurtheilsfreien Musikern genügend gewürdigten Tondichters und zeigte in der Partition de Piano des letzteren Werkes (Wien, Witzendorf, op. 4) zum ersten Male, durch welche bis dahin ungekannte Wirkungsmittel das Clavier im Stande sey, ein ganzes Orchester in seiner Tonfülle und seinen so verschiedenen Klangeffecten zu ersetzen. Diese damals nur von Liszt allein ausführbare Clavier-Transscription erregte die Bewunderung aller Clavierspieler und veranlaßte ihn in der Folge zur ähnlichen, jedoch minder schwierigen Bearbeitung folgender Instrumentalwerke: Cinquième et Sixième Symphonie de Beethoven, Partition de Piano, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Septième Symphonie de Beethoven, Wien, Haslinger; Neunte Symphonie von Beethoven, für zwei Pianoforte gesetzt, Mainz, Schott; Grand Septuor de Beethoven, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Marche funèbre de

la Sinfonia eroica de Beethoven, Wien, Mechetti: Harald, Symphonie de Berlioz; Webers Ouverturen zum Freischütz, zu Oberon, und Jubelouverture, Berlin, Schlesinger; Ouverture zu Wilhelm Tell von Rossini, Mainz, Schott; Ouvertures des Francs-juges und zu Roi Lear von Berlioz, ebd.; Ouverture zum Tannhäuser von Wagner; Kirchliche Fest-Ouverture von O. Nicolai, Leipzig, Hofmeister.

Einen grellen Gegensatz zu diesen kühnsten Uebertragungen von Orchesterwerken bilden die tief empfundenen Tondichtungen, in welchen Liszt sich seinen frommen Betrachtungen hingab, die ihn damals bewogen, das Zimmer oft Wochen lang nicht zu verlassen. Zu solchen Originalcompositionen gehören: Harmonies poétiques et religieuses, 7 Hefte, Leipzig, Kistner; Apparitions, Berlin, Schlesinger, und Consolations, Breitkopf und Härtel.

Der gewaltige Geigenheros Paganini erschien im Jahre 1831 in Paris und verdunkelte in seinen unwiderstehlich anziehenden Concerten alle vor ihm aufgetretenen Virtuosen gänzlich. Er führte nicht nur die unglaublichsten Schwierigkeiten in höchster Vollendung aus, sondern diese erschienen zugleich als nothwendige Ausdrucksmittel besonderer Stimmungen, als Aeußerungen des tiefsten Schmerzes oder des ausgelassensten Humors. Liszt wurde von den Vorträgen desselben in innerster Seele ergriffen; er gewann die Ueberzeugung, daß nur durch neue, ungewöhnliche Mittel eine große Versammlung in so beispiellosen Enthusiasmus versetzt werden könne, daß wie hier der Geige, so auch dem Claviere noch ähnliche ergreifende Wirkungsmittel und Klangeffecte abzugewinnen seyen, und beschloß, der Paganini des Claviers zu werden. — In langer Zeit war nun von Liszt Nichts mehr zu hören; er verschwand fast gänzlich aus der Oeffentlichkeit, und nur durch seine Grandes Études de Paganini, transscrites pour le Piano, 2 Hefte, Breitkopf und Härtel (im ersten Hefte: La campanella), die in jener Zeit entstanden, wurde man wieder an ihn erinnert. Später schlossen sich diesen Studien noch folgende Originalwerke an: Études d'exécution transcendante, 2 Hefte, ebd.; darin Mazeppa, Eroica, Feux-follets u. A.; Trois grandes Études de Concert, Leipzig, Kistner; und Ab-Irato, Étude de perfectionnement, Berlin, Schlesinger. Er hatte Paris indessen verlassen, hielt sich, wie man hörte, am Rhein und in der Schweiz auf, und erst fünf Jahre nach dem ersten Concerte Paganini's in Paris erschien er 1836 plötzlich wieder auf dem Schauplatze seiner frühesten Erfolge und kündigte ein Concert an. Nun aber war es nicht mehr „le petit Liszt," der einst die schöne Welt jener Salons in Entzücken versetzt hatte, sondern der

vollendete Meister, dem sich von da an kein Rival mehr entgegenzustellen wagte. Unter seinen Händen wandelte sich das Clavier bald zur erschütternden Orgel, bald zur schmeichelnden Aeolsharfe; bald raste er mit unerhörten, dämonischen Harmonieen wie der Sturmwind einher, bald verführte er wieder das Ohr mit den süßesten Flötenstimmen und seltsamsten Melodieen, um welche sich wunderbare Passagen wie aus glänzenden Blüthen und Perlen gewundene Arabesken schlangen.

Die Jahre von 1836 bis 1848 bilden nun eine ununterbrochene Reihe der rühmlichsten Erfolge dieses Schöpfers der heutigen, alle Vorzüge der früheren Schulen zugleich in sich vereinenden Kunst des Clavierspiels. Er begab sich 1837 zunächst nach Wien und Ungarn, durchstreifte sodann Italien bis Neapel, trat 1840 in Leipzig, 1842 in Berlin auf, besuchte ferner Rußland, Schweden, Dänemark, Spanien, Portugal, und spielte 1847 selbst in Konstantinopel. In Pesth überreichte man ihm einen kostbaren Ehrendegen, in Königsberg das Doctordiplom; der Kaiser von Oestreich adelte ihn zu seinem Ritter, der Papst verlieh ihm den Orden des goldenen Sporns und der Großherzog von Weimar, dessen Hofcapellmeister er seit 1848 geworden, ernannte ihn 1861 zu seinem Kammerherrn. Kein Künstler ist so mit Ehren jeder Art ausgezeichnet worden als Liszt, aber auch als Mensch hat sich keiner derselben jemals würdiger gezeigt. Wo es galt, ein großes Unternehmen zu unterstützen, dem Andenken eines berühmten Mannes ein Denkmal zu errichten, ein ernststrebendes Talent zu ermuthigen oder Hartbedrängten zu Hülfe zu eilen, zeigte er durch Rath und That stets ein offenes Herz. — Die in seinen Concerten vorgetragenen und später veröffentlichten eigenen Compositionen erschienen anfangs allen anderen Clavierspielern unausführbar. Da versammelte Liszt in Weimar einen Kreis von Schülern und Schülerinnen um sich, machte diese mit seiner neuen Handhaltung, Applicatur und Spielweise vertraut, und wiederholte ihnen nachdrücklich, daß man nur durch ein geist- und charaktervolles Spiel wirken könne, und daß der Künstler „nicht wie der Angeklagte vor den Richtern, sondern als Zeuge der ewigen Wahrheit und Schönheit vor den Zuhörern erscheinen solle.“

Zu Liszt's wirksamsten **Concertcompositionen** gehören folgende Fantasieen über Motive aus verschiedenen Opern: Grande Fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra Les Huguenots, Berlin, Schlesinger; Reminiscences de Robert le diable, ebd.; Reminiscences de la Juive, ebd.; Reminiscences de Don Juan, ebd.; Fantaisie sur des motifs de l'opéra La Sonnambula, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Reminiscences de

Norma, Mainz, Schott; Reminiscences des Puritains, ebd.; I Puritani, Introduction et Polonaise, ebd.; Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra La Fiancée, Wien, Mechetti; Reminiscences de Lucrezia Borgia, 2 Hefte, ebd.; Reminiscences de Lucia de Lammermoor, Leipzig, Hofmeister; Marche et Cavatine de Lucia, Mainz, Schott; Illustrations du Prophète de Meyerbeer, 3 Hefte, Leipzig, Breitkopf und Härtel; Zwei Stücke aus R. Wagners Tannhäuser und Lohengrin, ebd.; Drei Stücke aus Lohengrin, ebd.; Andante und Marsch aus der Oper Alfred von J. Raff, Magdeburg, Heinrichshofen; Deux motifs de Benvenuto Cellini de Berlioz, Braunschweig, Meyer; Vier Concertparaphrasen über God save the queen, Ernani, Rigoletto und Il Trovatore von Verdi, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum, Breitkopf und Härtel; Marche funèbre de Don Sebastian, Wien, Mechetti; Bravour-Walzer über Motive aus Gounod's Faust, Berlin, Bote und Bock. Hieher gehören ferner nachstehende effectvolle **Salonstücke**: Tarantella di bravura, Wien, Mechetti; Gaudeamus igitur, Breslau, Hainauer; Hussitenlied, Leipzig, Hofmeister; Leier und Schwert nach C. M. v. Weber, Berlin, Schlesinger; Capriccio alla Turca, Wien, Mechetti; Ungarischer Sturmmarsch, Berlin, Schlesinger; Venezia e Napoli, Mainz, Schott; Zwei Balladen, Leipzig, Kistner; Scherzo und Marsch, Braunschweig, Meyer; Drei Caprices-Valses, Wien, Haslinger; Heroischer Marsch im ungarischen Style, Berlin, Schlesinger; Goethe-Festmarsch, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; Zwei charakteristische Polonaisen und eine brillante Mazurka, Leipzig, Senff; Ein verführerisch lockendes Valse-Impromptu, Leipzig, J. Schuberth u. Comp.; und endlich ein von Liszt in unglaublich rapidem Tempo ausgeführter, in dämonischer Ausgelassenheit vorübersausender Galop chromatique, Leipzig, Hofmeister.

Die Originalcompositionen in den Années de pélerinage, suites de compositions pour le Piano, 1[e] année, Suisse; 2[e] année, Italie, Mainz, Schott, athmen bald die innigste Frömmigkeit, bald die tiefste Schwermuth eines im Anblicke der Naturschönheiten jener Länder versunkenen jugendlich empfänglichen Gemüthes, während ein großes Concertsolo in E moll, Breitkopf und Härtel, und mehr noch eine Robert Schumann gewidmete Sonate in H moll, ebd., ihrer eigenthümlichen Form, ihres phantastischen Inhaltes und ihrer gewagten Modulationen wegen zu Liszt's großartigsten und originellsten Werken gehören.

Eine von Liszt geschaffene Gattung von Musikstücken sind die **Transscriptionen für das Pianoforte,** in welchen nicht allein die bearbeiteten Melodieen eine ihrem Charakter gemäße, lebenswarme Färbung erhalten, sondern zugleich auch die denselben zu Grunde liegenden Dichtungen, dem Verlaufe ihres Inhaltes nach, in anziehender und tieferfaßter Weise beleuchtet werden. Franz Schuberts Lieder namentlich sind erst durch Liszt's geistvolle Clavierübertragung in Deutschland allgemein bekannt und beliebt geworden. Es erschienen von diesen: Zwölf Lieder von F. Schubert, für Pianoforte übertragen, Wien, Spina; Schwanengesang von demselben, 14 Nummern, Wien, Haslinger; Dessen Winterreise, ebd., 10 Nummern; Die Rose und Lob der Thränen, ebd.; Desselben Müllerlieder, für Pianoforte im leichteren Styl übertragen, 3 Hefte, Wien, Spina; Sechs Melodieen von demselben, Berlin, Schlesinger; Dessen Geistliche Lieder, Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Hieher gehören ferner: Beethovens Lieder für das Pianoforte, 12 Nummern bei Breitkopf und Härtel und 6 Nummern bei J. Schuberth u. Comp.; Lieder von Mendelssohn, 7 Nummern bei Breitkopf und Härtel und 2 Nummern bei Kistner in Leipzig; Lieder von Robert Franz, 3 Hefte, Breitkopf und Härtel; Liebeslied von Schumann, Schlummerlied von C. M. v. Weber und „O du, mein holder Abendstern" aus dem Tannhäuser, Leipzig, Kistner; Buch der Lieder von Liszt, für Pianoforte allein, Berlin, Schlesinger; Polnische Melodieen von F. Chopin, ebd.; Soirées de Rossini, 14 Nummern, Mainz, Schott; Soirées de Mercadante, 6 Nummern; Soirées de Donizetti, 3 Nummern, ebd.; Nationalmelodieen aus der Ukraine und aus Polen, Leipzig, Kistner; desgleichen aus Rußland, Hamburg, Cranz; desgleichen aus Béarn, 2 Nummern, Mainz, Schott. — Eine ähnliche Gattung von Transscriptionen bilden die mit Witz und Laune, Geist und Humor reich ausgestatteten Valses-Caprices d'après F. Schubert, Wien, Spina, 9 Hefte, und schließlich die wirkungsvolle Uebertragung von S. Bachs Sechs Präludieen und Fugen für die Orgel (Ped. und Man.), Leipzig, Peters.

In sinnig gewählter Farbenpracht erscheinen ferner folgende von Liszt für Pianoforte und Orchester bearbeitete Werke: C. M. v. Webers Polonaise in Edur, Berlin, Schlesinger; F. Schuberts Fantasie in Cdur, Wien, Spina; Capriccio alla turca über Motive aus Beethovens Ruinen von Athen; Ungarische Rhapsodie in Emoll, sowie zwei große, in feurigster Begeisterung geschaffene **Pianoforte-Concerte** in Esdur, Wien, Haslinger, und in Adur, Mainz, Schott, welche ihrem durchaus edlen und spannenden Inhalte,

ihrer vollendet schönen Form und hinreißenden Wirkung nach, den großartigsten, kraft- und glanzvollsten Werken der Clavierliteratur zuzuzählen sind.

Wie Chopin in jenen ergreifenden Polonaisen und Mazurken sein eigenes Volk verherrlichte, so hat auch Liszt in einer Reihe anziehender musikalischer Poesieen, die er unter dem Titel **Rhapsodies hongroises** herausgab, das Wesen und Treiben, Leben und Lieben der Zigeuner in seinem Geburtslande in treuester Weise geschildert und besungen. Wir besitzen davon leider keine Gesammtausgabe, sondern Nro. 1 und 2 erschienen bei Senff in Leipzig, Nro. 3—10 bei Haslinger in Wien und Nro. 11—15 bei Schlesinger in Berlin. Liszt hat verschiedene Male längere Zeit unter den Zigeunern in Ungarn gelebt, und auch dies noch ungezügelte Naturvolk wurde von der Gewalt seiner Töne hingerissen und zollte ihm die höchste Anerkennung und Verehrung. Seine Studien über dasselbe legte er nieder in dem Buche: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, Paris, Bourdilliat et C., deutsch von Peter Cornelius, Pesth, Heckenast. Diese interessante Schrift bildet gleichsam einen ausführlichen Commentar zu seinen Ungarischen Rhapsodieen, wie er selbst folgendermaßen in derselben andeutet: „Der Zauber, den die Musik der Zigeuner seit unserer Kindheit auf uns ausgeübt hatte, die Vertrautheit mit ihrer eigenen, keiner andern zu vergleichenden Art und Weise, dies allmälige Eindringen in das Geheimniß ihres Lebensnervs, die immer tiefer geschöpfte Einsicht in das Wesen ihrer Form und in die Nothwendigkeit ihres Beharrens auf einer Excentricität, deren Milderung ein Verläugnen ihres Charakters, ein Entäußern ihrer Individualität wäre, führte uns natürlich schon sehr frühe dazu, manche von ihren Bruchstücken dem Clavier anzueignen. Hatten wir aber in guten Stunden bald eine beträchtliche Anzahl solcher Aneignungen gewonnen: es war damit nirgends ein Ziel gesteckt. Weit entfernt, unserem Triebe genug gethan zu haben, unser Interesse sich mindern zu sehen, geriethen wir immer tiefer in die Arbeit, fühlten die Lust nur wachsen, die beredten Mahnrufe, die düstern Ergüsse, die Träumereien, Schwelgereien und Ueberschwänglichkeiten dieser scheuen Muse auf unser Instrument zu übertragen. Aber jeder Fortschritt war nur ein maßloses Anwachsen der Aufgabe; es war zuletzt kein Halt, keine Gränze mehr zu finden. Eine Wucht von Material lastete auf uns. Da hieß es vergleichen, wählen, feilen, an's Licht heben! Und mitten in diesen Bestrebungen erwuchs die Ueberzeugung in uns, daß diese zerstückten, zerstreuten Melodieen die irrenden, flatternden, schweifenden Theile eines großen Ganzen seyen, daß sie den Bedingungen zur Herstellung einer harmonischen Gesammtheit völlig entsprächen,

welche allen Blüthenstoff ihrer wesentlichen Eigenschaften, ihrer eigensten Schönheiten in sich einschlösse und welche, kraft der von uns im Beginnen dieser Blätter versuchten innerlichen Begründung als eine Art Volksepos anzusehen sey, wie es dieses Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Form und Sprache gesungen hat. Von diesem neuen Gesichtspunkt aus mußten wir bald wahrnehmen, daß die fast unzähligen einzelnen Stücke der Zigeunermusik sich wie Oden, Dithyramben, Elegieen, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Kriegshymnen, Grabgesänge, Liebeslieder und Trinkreime zu einem homogenen Körper, zu einem vollständigen Werke vereinigen ließen, welches derartig eingetheilt wäre, daß jeder Gesang zugleich ein Ganzes und einen Theil bildete, den man lostrennen und an und für sich ohne Rücksicht auf das Ganze betrachten und genießen könnte, der aber dennoch durch die enge Verwandtschaft des Stoffes, die Gleichheit seines innern Wesens, die Einheit der Gestaltung zum Ganzen gehören würde. Die von uns schon einzeln veröffentlichten Fragmente der Zigeunermusik wurden einer neuen Prüfung unterzogen, sie wurden modificirt, verschmolzen, zusammengestellt, je nachdem es unserer Absicht auf ein Ganzes entsprach, das in dieser Weise seines Aufbaues ein Werk böte, welches unsere Idee eines Zigeunerepos, wie sie uns vorgeschwebt hatte, annähernd verwirklichen möchte." —

Liszt's oben erwähnte **Reform der Handhaltung** beim Clavierspielen wird durch seine zahlreichen Schüler fortgepflanzt; seine namentlich einen kräftigeren Anschlag und eine gleichmäßigere Ausführung der Passagen bezweckende **eigenthümliche Applicatur** finden wir oftmals bei den betreffenden Stellen seiner Claviercompositionen angegeben. Die früheste Haltung der Hand war von der Art, daß der Spieler, dessen Ellenbogen beim ruhigen Sitzen vor der Claviatur unter der Linie der Tasten befindlich waren, diese Letzteren mit den Fingern gleichsam herabziehen mußte; eine auf die Oberfläche der Hand gelegte Münze hätte dabei etwa auf den Schooß des Spielers oder auf die Erde gleiten müssen. So ähnlich sehen wir z. B. auf dem Titelblatte der 1492 gedruckten Theorica Musice des Franchinus Gafurius diesen berühmten Tonmeister vor der Orgel sitzen. Die Fingersetzung folgte in den ersten Clavierwerken, welche noch bis zu Frescobaldi den Partituren vierstimmiger Gesänge glichen, wohl oder übel dem Gange der vier selbständigen Stimmen, und die schwarzen Tasten, deren Töne, der ungleich schwebenden Temperatur der Stimmung wegen, nur in gewissen Tonarten erträglich rein klangen, wurden deshalb nur selten benutzt. Schwieriger wurde die Applicatur erst, als man anfing, den für das Clavier bestimmten Compositionen

bewegtere melodische Gänge und Passagen zuzutheilen, und als, seit dem Auftreten Sebastian Bachs, mit Einführung einer gleichschwebenden Temperatur auch die schwarzen Tasten den übrigen gleich gebraucht werden konnten. Vor Bachs Zeit wandte man den Daumen nur bei größeren Spannungen an; er hing deshalb herunter, um die übrigen, steif ausgestreckten Finger nicht zu hindern. Für die in allen Tonarten geschriebenen Clavierwerke Bachs aber wurde der Daumen „aus seiner bisherigen Unthätigkeit plötzlich zur Stelle des Hauptfingers erhoben.“ (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.) In Deutschland war C. P. Emanuel Bach der Erste, welcher die Fingersetzung seines Vaters in Regeln zu bringen versuchte. Er sagt in dem so eben angeführten Werke, dritte Aufl. 1787: Die Hände sollen über der Tastatur in einer horizontal schwebenden Lage gehalten werden. Man spiele mit gebogenen Fingern, ohne die Nerven anzuspannen; je mehr insgemein hierin gefehlt wird, desto nöthiger ist es, hierauf Acht zu haben. Denn wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, entfernt die übrigen Finger, ihrer Länge wegen, zu weit vom Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bei der Hand seyn muß, und benimmt diesem Hauptfinger alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Die schwarzen Tasten sind kürzer und liegen höher als die weißen, sie gehören demnach naturgemäß den drei längsten, den Mittelfingern der Hand an. „Hieraus entsteht die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten, und der Daumen nicht anders als im Nothfalle die schwarzen Tasten berühre.“ Wo die Finger nicht ausreichen, wird der seiner Biegsamkeit und Kürze von Natur dazu bestimmte Daumen untergesetzt. „Das Ueberschlagen geschieht von den übrigen Fingern, und wird dadurch erleichtert, indem ein größerer Finger über einen kleineren oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichsam an Fingern fehlen will. — Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den zweiten, des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen, ist verwerflich.“

Nach Clementi's Lehre durfte ein auf die Oberfläche der Hand gelegter Thaler beim Spielen nicht herabfallen. Francesco Pollini dagegen lehrt in seiner früher besprochenen Clavierschule (1811), die Hand müsse in horizontaler Lage, aber gewölbt (rotondata) gehalten werden. Liszt endlich hält die Hand nicht horizontal, sondern deren Gelenk höher als den vorderen Theil, so daß eine auf die Oberfläche derselben gelegte Münze auf die Claviatur gleiten würde. Erheben sich dergestalt die Finger bis zur Höhe des Handgelenkes, so gewinnen sie beim Niederfallen um so größere Kraft für den Anschlag der Tasten. Eine scharf markirte

Tonfolge führt Liszt zuweilen mit dem kräftigeren zweiten Finger allein, einen eben solchen Octavengang mit dem ersten und dritten oder vierten Finger aus, und bei einem anhaltenden oder stärkeren Triller benutzt er nicht nur zwei neben einander, sondern auch zwei von einander entfernt liegende Finger, wie den ersten und dritten, dritten und fünften; die rechte Hand führt einen solchen Triller an geeigneter Stelle sogar mit folgendem Fingersatz aus: 1423, 1423 u. s. f. Ebenso bringt er einen grellen Terzen- oder Sextentriller dadurch hervor, daß die linke Hand dessen Haupt-, die rechte dessen Nebentöne gleich stark erschallen läßt. Bei einer sich regelmäßig in verschiedenen Octaven wiederholenden Passage wählt er die bequemste Fingersetzung *einer* Octave, und wiederholt diese in den folgenden Octaven, wobei denn häufig, den früheren Regeln zuwider, der Daumen unter den fünften Finger, oder der letztere über den Daumen gesetzt wird. In seinen Compositionen treffen wir ferner Accorde an, deren *weite Lage* oder deren *Vielstimmigkeit* die Thätigkeit beider Hände in Anspruch zu nehmen scheint, während die eine derselben doch gleichzeitig in anderer Weise beschäftigt wird. Sie sind in diesem Falle durch ein beschleunigtes Ueberschlagen der Hand gebrochen oder arpeggirend auszuführen. Er läßt zwei anfangs einzeln bearbeitete Motive später gleichzeitig auftreten und trägt endlich zuweilen eine Melodie in mehrfacher Octavenverdoppelung vor, während sie von den brillantesten, den ganzen Umfang des Claviers einnehmenden Passagen durchflochten oder den volltönendsten Harmonieen begleitet wird. Die *Volltönigkeit* der von Liszt gesetzten Accorde aber wird besonders durch die akustisch günstigste Lage ihrer Stimmen hervorgebracht, bei welcher die hervorgerufenen Schallwellen in freiester Bewegung alle mitklingenden Aliquot- und Combinationstöne fortpflanzen können. Eine jede der Claviercompositionen Liszt's beschenkt uns auch mit neuen Spielarten und wirkungsvollen Klangeffecten, deren viele schon seit Jahren Gemeingut aller Clavierspieler geworden sind. Von seinen wunderbaren Vorträgen aber können sich nur Diejenigen, welche ihn selbst zu hören Gelegenheit hatten, einen deutlichen Begriff machen, und treffend schreibt Robert Schumann, der ihn 1840 in Leipzig hörte, in einem längeren Aufsatz über dieselben: „*Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister — es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt.*“

Liszt's Schüler und Zeitgenossen.

Unter den Schülern des rastlos wirkenden, allverehrten Meisters Franz Liszt kommt ihm an Wahrheit und Schärfe der Auffassung, an Adel und Vollendung der Ausführung **Hans von Bülow** (geb. 1830 zu Dresden), an Kraft, Ausdauer und Ueberwindung jeglicher Schwierigkeit der tollkühn feurige **Carl Tausig** (geb. 1841 zu Warschau) am nächsten. Hans v. Bülow hat zugleich eine Reihe brillanter Salonpiècen und ernsterer Stimmungsgemälde veröffentlicht, die auch nach dieser Seite hin den mit feinstem Schönheitssinne begabten, durchgebildeten Musiker erkennen lassen. Zu diesen gehören: Marche hongroise op. 3, Mainz, Schott; Mazurka-Impromptu op. 4, Breslau, Leuckart; Invitation à la Polca op. 6, ebd.; Rêverie fantastique op. 7, ebd.; Ballade op. 11, Mainz, Schott; Cadenzen zum 4. Concerte von Beethoven, Breslau, Leuckart; und eine zauberisch glänzende, blüthenduftige, zart und luftig vorübereilende „Elfenjagd“ op. 14, Leipzig, G. Heinze. Ferner hat H. v. Bülow in der Bearbeitung von Richard Wagners Oper Tristan und Isolde das Meisterwerk eines **Clavierauszuges** geliefert. Bei bequemer Spielart werden hier nicht nur die verschiedenen Orchestereffecte in glänzendster Farbenfülle claviermäßig wiedergegeben, sondern es wird auch keines der sich oft mehrfach durchkreuzenden Motive der überreichen Partitur darin außer Acht gelassen. In gleicher Weise geben auch Carl Tausigs Claviertransscriptionen von Liszt's symphonischen Dichtungen die grellen Lichter und tiefen Schatten ihrer Originale in möglichst treuem Abglanze wieder, nehmen jedoch den höchsten Grad der Virtuosität in Anspruch. Tausigs in Wien herausgegebene und seinem Meister Franz Liszt gewidmete „Nouvelles soirées de Vienne“ sind voll der überraschendsten Geistesblitze; in ausgelassener Laune verfolgen sie die ihnen zu Grunde liegenden Strauß'schen Walzer und übersprudeln sie mit den anmuthigsten Neckereien, pikantesten Passagen und frappantesten Harmonieen.

Zu Liszt's vorzüglichsten Schülern gehören ferner: **Hans von Bronsart,** dessen Trio in G moll für Pianoforte, Violine und Violoncell zugleich den vollkommen ausgebildeten Musiker erkennen läßt, und seine durch ihre anziehend lebenvollen Vorträge ausgezeichnete Gemahlin, geborene **Ingeborg-Stark; Dionys Pruckner,** welcher in sofern wieder der Classiker unter den neueren Pianisten genannt werden darf, als er mit tadelloser Reinheit des Spieles, ungewöhnlicher Größe des Tones und vollständiger Beherrschung der Technik stets eine maßvolle

Ruhe in der klar und organisch gegliederten Darstellung des musikalischen Inhaltes seiner Aufgabe verbindet. Diese Vorzüge verschafften seinem Spiele nicht nur die belohnendste Anerkennung in engeren Kreisen gediegener Musiker, sondern auch die glänzendsten Erfolge bei seinem öffentlichen Auftreten zu Wien, Pesth, München, Stuttgart und an anderen Orten; **Franz Bendel,** der sich sowohl durch seine lebendig beseelten Vorträge, als durch mehrere ansprechende und gemüthvolle Compositionen vortheilhaft bekannt gemacht hat. Zu den Letzteren gehören: Kinderball, 6 Charakterstücke zu vier Händen op. 4, J. Schuberth u. Comp. in Leipzig; Drei Barcarolen op. 5, ebd., u. A. Ferner kennen wir von ihm ein schwungvolles Trio für Clavier, Violine und Violoncell und eine melodisch reiche, leidenschaftlich bewegte Sonate in Emoll für Pianoforte und Violine. Als würdige Mitschüler schließen sich diesen an der vielseitig gebildete Musiker und vortreffliche Lehrer **Franz Kroll** in Berlin, welcher ebenfalls mehrere fein ausgearbeitete, anziehende Clavierwerke herausgegeben hat; der als Virtuose und Tonsetzer rühmlichst bekannte **Rudolf Hasert** ebendaselbst; das talentvolle Ehepaar **Pflughaupt** in Weimar; die Hofpianistinnen **Aline Hundt** und **Marie Gärtner** in Weimar und Gotha; **Sara Magnus** in Berlin; **S. Jadassohn** in Leipzig und die ausgezeichneten Virtuosen **Carl Klindworth** in London und **William Mason** in New-York.

Beethoven hatte einer vernunftgemäßen Erweiterung der Harmonielehre, der Modulation und Formenbildung die Bahn gebrochen, und diese ist sodann namentlich durch Chopin, Schumann und Liszt bis zu den uns heute denkbar äußersten Grenzen ausgedehnt worden. Liszt's energischer Ausdauer besonders verdanken wir die endliche Behauptung und rechtsgültige Feststellung des von ihm und seinen Vorgängern gewonnenen Feldes. Er erscheint zugleich als das letzte Haupt jener Schule, deren Streben dahin gerichtet ist, einem geistig belebten neuen Inhalte zugleich eine neue, der Wahrheit und Schönheit entsprechende Form zu verleihen, und als die begabtesten und einflußreichsten Vertreter derselben, deren frühere Arbeiten noch unter dem unmittelbaren Einflusse Liszt's entstanden, haben wir den unerschöpflich reichen Phantasten Valentin Alkan und den allseitig gebildeten Musiker Joachim Raff zu betrachten.

Charles Valentin Alkan, geboren 1813 zu Paris und dort unter dem Namen Alban ainé bekannt, hat eine Reihe von Clavierwerken geschaffen, deren Originalität und Fülle der Erfindung ebenso überraschend hervortritt als die Kühnheit ihrer Accordbildungen und Modulationen. Von dem anregend thätigen **Peter Joseph Wilhelm Zimmermann** (geb. 1785 zu Paris) im Pariser

Conservatorium gebildet, lebt er dort als geachteter Lehrer und ist mehr in seiner Studirstube als in der großen Welt anzutreffen. Zu seinen romantischen Compositionen, die, holdester Anmuth voll, dennoch oft in das Gebiet des Bizarren hinüberschweifen, die bald im Style des Höllen- und Bauernbreughel, bald in dem des Sammet- und Blumenbreughel zu uns sprechen, und die er selbst in eigenthümlich freier Weise vorträgt, gehören die folgenden: 25 Préludes op. 31, Berlin, Schlesinger, welche ihrer leichteren Spielart, ihres mannigfaltigen und anziehenden Inhalts wegen besonders geeignet sind, die Bekanntschaft mit diesem genialen Tonsetzer zu vermitteln; Les Omnibus, Variations, dédiées aux dames blanches, Paris, Schlesinger; Variations sur le thème de l'orage de Steibelt; Concerto de Piano avec orchestre; Recueil d'impromptus op. 32, Berlin, Schlesinger; Marche funèbre und Marche triomphale op. 26 und 27, ebd.; Études op. 17 und 29; Nocturne op. 22, Paris, Brandus; Saltarello op. 23, ebd.; Gigue et Air de ballet op. 24, ebd.; Trio pour Piano, Violon et Violoncelle op. 30, Paris, Richault; Due Fughe da camera: Jean qui rit et Jean qui pleure, ebd.; Variation-Fantaisie à 4 mains sur un thème de Don Juan, ebd.; Grande Sonate op. 33; 3 Études-Caprices op. 12; 3 Andante romantiques op. 13; 3 Morceaux dans le genre pathétique, dédiés à Liszt, op. 15; 3 Scherzi op. 16; 3 Marches, quasi da cavalleria op. 37; 3 Marches à 4 mains op. 40; 2 Livres de chant pour Piano op. 38; 3 Fantaisies op. 41; Les mois, 12 morceaux en 4 suites; 3 Grandes Études pour les deux mains séparées et réunies; 12 Études dans tous les tons majeurs op. 35, Paris, Brandus; 12 Études dans tous les tons mineurs, dédiées à M. Fétis, op. 39, ebd. In dem letzteren Werke befinden sich folgende großartig ausgeführte Compositionen: eine Symphonie, ein Concerto, eine Ouverture, und unter dem Titel Le festin d'Ésope eine Folge höchst schwieriger, abenteuerlich seltsamer und zügellos kühner, aber in jeder Hinsicht interessanter Variationen.

Alkans Mitschüler im Conservatorium, der Belgier **Cäsar August Franck** (geb. 1822 zu Lüttich), lebt gleichfalls als geachteter Musiklehrer in Paris. Unter seinen in anziehender, eigenthümlicher Färbung auftretenden Compositionen, denen wir jedoch einen minder schwierigen Claviersatz, eine gedrängtere Form, und überhaupt die letzte Feile des Meisters wünschen möchten, zeichnen sich vier in Stunden der Weihe und in wahrer Begeisterung geschaffene, gehaltvolle Trio's für Clavier, Violine und Violoncell, op. 1, Nro. 1, 2, 3 und op. 2,

Partiturausgabe bei J. Schuberth u. Comp. in Leipzig, ganz besonders aus. Von seinen übrigen Clavierwerken nennen wir eine Églogue op. 3; ein Duo zu 4 Händen über „God save the king“ op. 4; Souvenir d'Aix-la-chapelle op. 7, Leipzig, J. Schuberth u. Comp., und eine Sonate, Paris, chez l'auteur.

Auch **Robert Volkmann** (geb. 1830 in Pesth) und **G. P. Karl Grädener** (geb. 1812) halten sich von Gemeinplätzen in ihren Compositionen durchaus fern und legen deren Inhalt in spannender und anziehender Weise dar. Von dem Ersteren sind folgende Clavierwerke erschienen: Drei große Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell in A moll, F dur und B moll; Souvenir de Maróth, Impromptu op. 6; Musikalisches Bilderbuch zu vier Händen op. 11; Buch der Lieder, 2 Hefte, op. 17; Ungarlieder op. 20; Visegrád, 12 musikalische Dichtungen, op. 21; Wanderskizzen op. 23; 6 Fantasiebilder; Lieder der Großmutter op. 27, und Improvisationen nach Worten von J. v. B. op. 36. — Karl Grädener lebte bis 1861 als geachteter Musiklehrer und Tonsetzer in Hamburg und nahm sodann seinen Wohnsitz in Wien. In ersterer Stadt besonders gefielen seine pikanten und lebhaft colorirten Genrebilder: Fliegende Blättchen für Pianoforte op. 24, 27, 31 und 33, außerordentlich, während sein großes Trio in E dur für Clavier, Violine und Violoncell durch den feurigen Vortrag des H. v. Bülow, dem es gewidmet ist, in Berlin eine günstige Aufnahme fand.

Joachim Raff und Hans von Bülow.

In Deutschland ragt, wie bemerkt, **Joachim Raff,** geboren 1822 zu Lachen am Züricher See, ebenso durch seine poetische Erfindungskraft als durch sein gediegenes musikalisches Wissen hervor, welches er in freier und ungezwungener, stets aber kunstgerechter Weise in seinen Compositionen zu verwerthen weiß. Er weilte früher in Liszt's Nähe zu Weimar und ließ sich sodann in Wiesbaden nieder, von wo aus er nunmehr seine Freunde mit den sinnigsten Tondichtungen beschenkt, die, wie wir hoffen, in Kurzem den Schmuck aller Clavierpulte bilden werden. Denn seine Schöpfungen sind keine gezierte und geschminkte Salondamen, sondern frisch erblühende Naturkinder; sie sprechen zu uns nicht in alltäglicher

Prosa, sondern in klangvollen Canzonen, Sonetten, Terzinen und anderen gewählten Kunstformen. Ebenso hat er seine meisten Compositionen, ihrem Inhalte und ihrer Ausführbarkeit nach, nicht der Fassungskraft und den Fähigkeiten eines Virtuosen allein, sondern eines jeden tüchtigen Clavierspielers überhaupt zugänglich gemacht; ein Vorzug, welchen namentlich unsere jüngeren Tonsetzer erstreben sollten! —

Alle die erwähnten Vorzüge treten uns unter Anderm in Raffs „Frühlingsboten," 12 Clavierstücke op. 55, Leipzig, J. Schuberth u. Comp., entgegen. Das erste Stück, Winterruhe, führt uns an den traulichen Kamin eines gemüthlichen Stübchens, und wir belauschen dort das herzliche Gespräch eines glücklichen Paares. Im zweiten Stücke zieht der Frühling mit allen seinen singenden Boten und duftigen Blüthenglocken herein, und immer dringender wiederholt er den Ruf: „Die Fenster auf! die Herzen auf!" In Nro. 3 ertönt ein ernster Choral in dorischer Tonart; es folgt sodann ein wärmerer, bewegterer Satz, in welchen das Thema des „Gelübdes" als Cantus firmus mahnend eingreift. Nro. 4 versetzt uns durch seine bewegten Rhythmen und spannenden Vorhalte und Trugfortschreitungen in mehr und mehr gesteigerte „Unruhe"; in Nro. 5 versucht eine süß schmeichelnde Melodie eine versöhnende „Annäherung" der grollenden Liebenden, aber Nro. 6 erneuert den Streit und verschlingt ihn zu einer lebendig ausgeführten Fuge. Aehnlich treffende und kunstvoll behandelte Charakterbilder enthält auch die zweite Hälfte des mit den interessantesten Spielarten ausgestatteten Werkes. Mit gleicher Liebe und Sorgfalt sind ferner die Clavierstücke folgender Sammlungen gearbeitet: Album lyrique op. 17, darin 3 Rêveries, 2 Chansons, 2 Nocturnes, Scherzino e Fughetta, J. Schuberth u. Comp. in Leipzig; Schweizerweisen op. 60 in 9 Heften, ebd.; Pièces caractéristiques op. 2, Breitkopf und Härtel, und op. 23, Kistner; 12 Romances en forme d'Etudes op. 8, Breitkopf und Härtel; Angelens letzter Tag im Kloster, ein Cyclus episch-lyrischer Fragmente für Pianoforte, op. 27, Leipzig, Kistner. Zu seinen übrigen Clavierwerken gehören: mehrere Hefte in Winterthur bei Rieter-Biedermann und in Leipzig bei Peters erschienener vortrefflich gearbeiteter Suiten; Scherzo op. 3, Breitkopf und Härtel; 4 Galops brillants op. 5, ebd.; Morceau instructif, Fantaisie et Variations brillantes op. 6, ebd.; Impromptu op. 9, ebd.; Morceau de Salon, Fantaisie gracieuse op. 12, ebd.; Capriccietto op. 40, Kistner; Romanze op. 41, ebd.; Tanz-Capricen op. 54; 3 Salonstücke op. 56. Die Werke: Hommage au Néeromantisme, grand Capriccio op. 10, Breitkopf und Härtel; Sonate avec

fugue in Esmoll, op. 14, ebd.; Capriccio op. 64; Drei Claviersoli, Ballade, Scherzo und Metamorphosen op. 74, Hans von Bülow gewidmet, Jul. Schuberth u. Comp., so wie Chant de l'Ondin, grande Étude de l'Arpeggio-Tremolando op. 83, Leipzig, Peters, nehmen virtuose Kräfte in Anspruch, während die reizenden 12 Clavierstücke der Sammlung op. 75, Leipzig, Kistner, „kleinen Händen" gewidmet sind. In dem Concertstücke: Ode au printemps pour Piano et Orchestre, Mainz, Schott, so wie in den großen Sonaten für Clavier und Violine op. 73 in Emoll und op. 78 in Adur, Leipzig, J. Schuberth u. Comp., in den Fantasiestücken für Clavier und Violine op. 58, und in dem Duo für Pianoforte und Violoncell op. 59 zeigt sich endlich Raff auch als Beherrscher ausgedehnterer Formen, tiefsten und ergreifendsten Inhaltes. Auch hier sind seine Melodieen frisch und fließend, seine Rhythmen neu und charakteristisch, und seine kunstreichen Durchführungen, seine gewagten Accordbildungen und harmonischen Wendungen verletzen dennoch niemals die Gesetze der musikalischen Logik.

Franz Liszt hat die Virtuosität zu einer Höhe gesteigert, welche ihrer geistigen Belebung nach selbst von Nicolo Paganini, dem einzigen ebenbürtigen Rivalen desselben, nicht erreicht worden ist. Die Namen beider Kunstheroen sind in der Geschichte der Musik als Kometen verzeichnet, deren Wiederkehr nicht so bald zu erwarten seyn dürfte. Ebenso haben die Stimmungsgemälde der romantischen Schule nach und nach eine so grelle Färbung angenommen, daß eine weitere Steigerung ihrer Ausdrucks- und Wirkungsmittel dieselben leicht zur Caricatur verzerren könnte. Ein Rückblick auf den ganzen Verlauf der Kunstgeschichte, ein Hervorsuchen der vergrabenen Schätze der älteren Literatur, ein kritisches Sichten der Erzeugnisse des Tages mußte nunmehr als dringend nothwendig erscheinen.

Hans von Bülow konnte es nicht genügen, auf den von seinen Vorgängern betretenen Pfaden fortzuschreiten; er fühlte sich als ein Eigener und wollte als solcher auch seinen eigenen Weg sich bahnen. Alle die vor ihm aufgetretenen Virtuosen hatten ihre glänzendsten Triumphe durch die Vorträge selbstgeschaffener Tonstücke gefeiert, er aber, vertraut mit der älteren und neueren Literatur des Claviers, begabt mit einem Staunen erregenden Gedächtnisse, mit einer überraschenden Schärfe der Auffassung, beschloß, durch die lebendige Interpretation der Meisterwerke der Vergangenheit und der Gegenwart seinen Ruhm zu erringen. Und er wurde der wunderbarste Wiedererwecker der Schöpfungen des ehrwürdigen Sebastian Bach, der geistvollste Erklärer der letzten Offenbarungen Beethovens, der hinreißendste Declamator der phantastischen Tondichtungen des ihm so innig

verwandten Franz Liszt. Wie der Letztere alle seine Vorträge frei aus dem Gedächtnisse gehalten hatte, so nimmt auch H. v. Bülow die Compositionen der von ihm erwählten Meister dergestalt in sich auf, daß er sie jedes Mal wie im begeisterten Augenblicke zu improvisiren scheint. Er giebt die Präludien, Fugen und Suiten von Bach und Händel in ihrer vollen Kraft und Selbständigkeit der Stimmen wieder; läßt Emanuel Bach und Mozart in ihrer ganzen Frische und Liebenswürdigkeit zu uns sprechen; eröffnet uns die Tiefe und Erhabenheit des düsteren Beethoven; zieht uns sympathisch an durch Chopins seelenvolle Poesien, führt uns mit Schuberts reizenden Melodieen in den Strudel des glänzenden Ballfestes und erregt unsern lebhaftesten Enthusiasmus durch Liszt's mit blendenden Klangfarben und sturmbewegten Passagen ausgestattete Phantasieen. In dem reichen und gewählten Programme seiner Claviersoiréen stellt sich H. v. Bülow die höchsten Aufgaben und übertrifft alle seine Vorgänger auf diesem Felde in der Lösung derselben. Wir hörten unter Anderm von ihm Bachs oben erwähnte, für das Pianoforte bearbeitete große Präludien und Orgelfugen, Beethovens letzte Sonaten op. 101, 106, 109, 110, 111, so wie desselben Meisters 33 Veränderungen op. 120, Schumanns Études symphoniques op. 13 und Fantasie in Cdur op. 17, Rubinsteins Präludien und Fugen, Raffs Claviersuiten, und neben Liszt's Etuden, Concertparaphrasen und Ungarischen Rhapsodien auch dessen ergreifende Sonate in Hmoll getreu und in vollendeter Schönheit aus dem Gedächtnisse vortragen. H. v. Bülow wirkt seit 1855 am Stern'schen Conservatorium zu Berlin und seine von hier aus unternommenen Kunstreisen durch Deutschland, Holland und Frankreich waren stets von den ruhmvollsten Erfolgen begleitet.

Die vorliegenden Blätter hatten zunächst den Zweck, den denkenden Clavierspieler mit dem Entstehen, der Entwickelung und den Fortschritten, sowie mit den Hauptformen und Hauptwerken der älteren und neueren Literatur seiner Kunst bekannt zu machen. Möchten sie zugleich auch unsere bedeutenderen Musikverleger veranlassen, correcte und billige Gesammtausgaben unserer musikalischen Classiker zu veranstalten, den unwürdigen und geschmackverderbenden ephemeren Modeartikeln aber das Imprimatur zu verweigern. Möchten ferner die jüngeren Tonkünstler daraus entnehmen, daß alle hervorragenden Werke der hier besprochenen Literatur Ergebnisse eines gründlichen musikalischen Wissens

waren. Denn nur diejenigen älteren Werke nehmen noch heute unser Interesse in Anspruch, welche nicht nur das Ohr befriedigen, sondern auch die Verstandeskräfte in Spannung erhalten. Der höher strebende Musiker muß sich deshalb mit den Natur- und Kunstgesetzen der Harmonik, der Metrik und des Contrapunktes vertraut gemacht und seinen Geschmack an den Meisterwerken aller Zeiten und Schulen gebildet haben, um auch den eigenen Schöpfungen Anmuth und Schönheit, Reiz und Mannigfaltigkeit und damit einen dauernden Werth verleihen zu können.

Der Beruf der Romantiker, der Wahrheit und Freiheit den Weg zu bahnen, den geistvollen Inhalt über die todte Form, das lebenswarme, anziehende Individuum über das kalte, abstoßende Wachsgebilde zu setzen, ist erfüllt, und schon beginnt folgerecht die Epoche der das Wahre und Schöne aller vorübergegangenen Zeiten in sich aufnehmenden und in seiner Gesammtheit zur Geltung bringenden Eklektiker.

Claviercompositionen

des sechzehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts

von

Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini, F. Durante, D. Scarlatti, D. Paradies,
W. Bird, O. Gibbons, H. Purcell, H. d'Anglebert, F. Couperin, J. Froberger,
G. Muffat, Schobert, C. P. E. Bach und J. Ch. Bach.

Beilage zur Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur

von
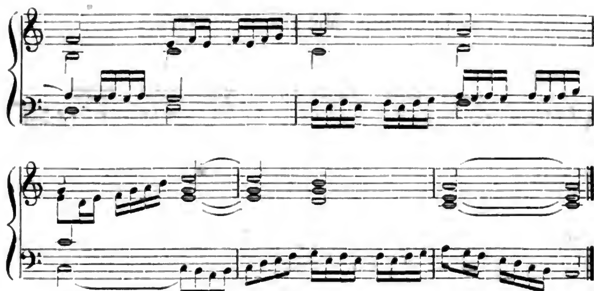
C. F. Weitzmann.

Inhalt.

		Seite
I.	Toccata von Claudio Merulo	177
II.	Canzone und Capriccio di durezze von Girolamo Frescobaldi	178
III.	Sonata von Bernardo Pasquini	185
IV.	Sonata von Francesco Durante	190
V.	Sonata von Dominico Scarlatti	193
VI.	Sonata von P. Dom. Paradies	197
VII.	The carman's whistle, Variationen von William Bird	202
VIII.	The queenes command, Lesson von Orlando Gibbons	205
IX.	Riggadoon von Henry Purcell	207
X.	Allemande von J. Henry d'Anglebert	207
XI.	Prélude, Menuet und Les lis naissans von François Couperin	210
XII.	Phantasia supra ut re mi fa sol la von J. Jacob Froberger	214
XIII.	Sarabanda und zwei Fugen von Gottlieb Muffat	218
XIV.	Andante von Schobert	221
XV.	Clavier-Sonate und Menuet 1, 2, 3 von C. P. Emanuel Bach	223
XVI.	Clavier-Sonate von Joh. Christian Bach	229
XVII.	Spielmanieren und deren Ausführung nach älteren Autoren	233

I. Claudio Merulo. 1532-1604.
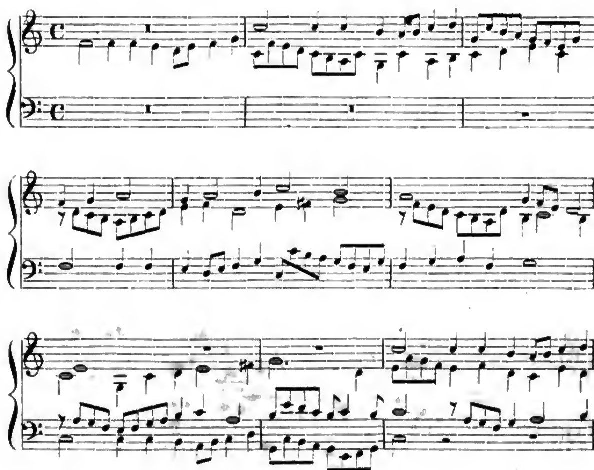
Toccata.
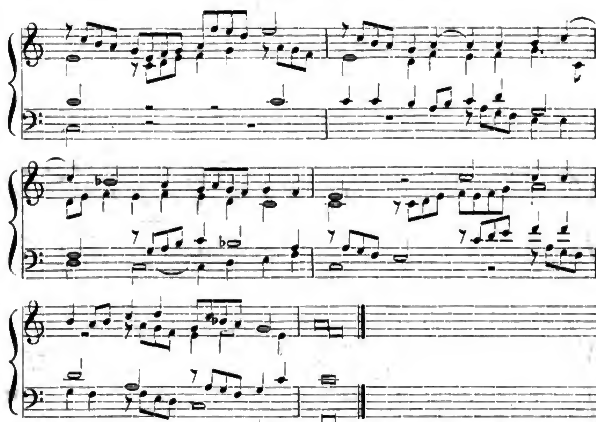


Toccate d'intavolatura d'organo. lib. I. Rom, 1598.
F. J. Fétis, Traité complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie.

II. Girolamo Frescobaldi. 1588-1645 (?).
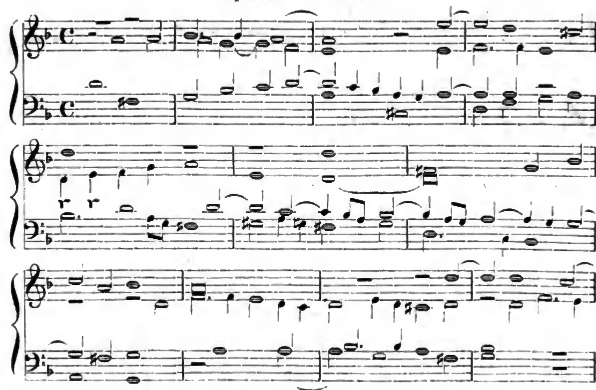
Canzone in sesto tono.
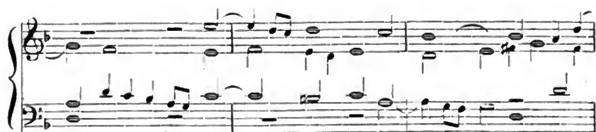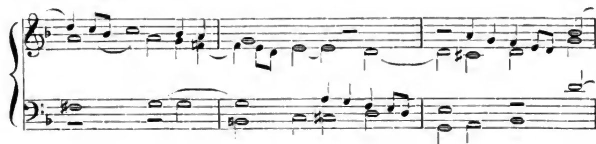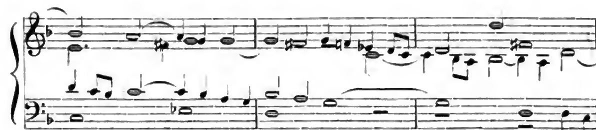




Il primo libro di Capricci, Canzon francese, e Recercari, fatti sopra diversi sogetti et arie. In Partidura (sic) di Girolamo Frescobaldi, organista in San Pietro di Roma. Novamente ristampati con privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXVI. (1626). Vierstimmige Partitur mit Taktstrichen.
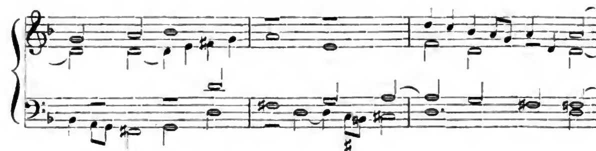
Capriccio di durezze.

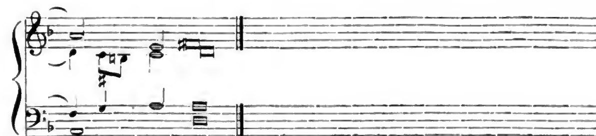












Nach derselben Venetianer Ausgabe von 1626.

III. Bernardo Pasquini. 1637-1710.

Sonata.
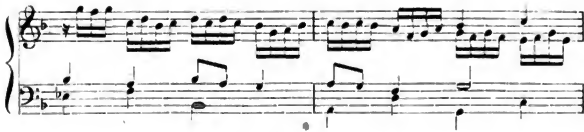
Arpeggio.
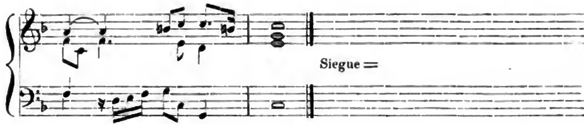
tr. tr.

tr. tr. tr. tr.
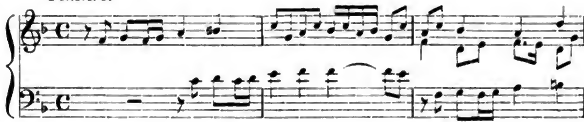
Adagio.
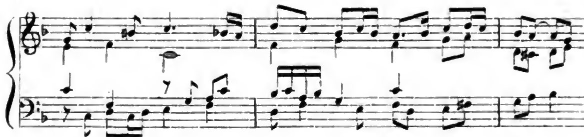
Arpeggio.
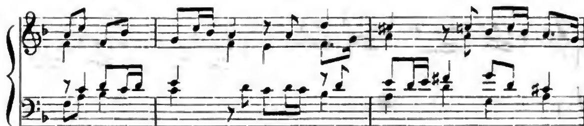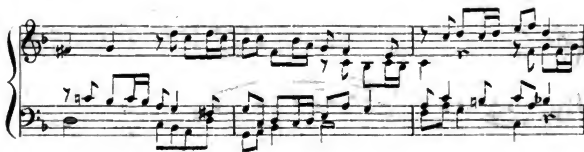




Pensiero.
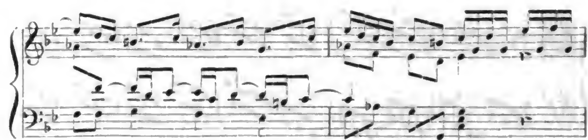








(♭)

(♭)

Handschrift vom Jahre 1732 im Britischen Museum zu London.
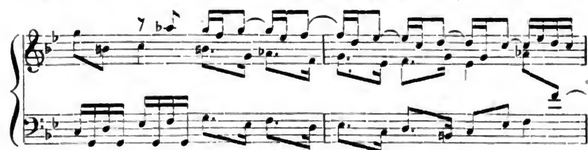
IV. Francesco Durante. 1684-1755.
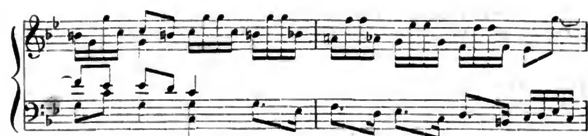
Sonata.
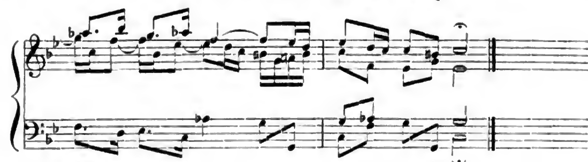
1.
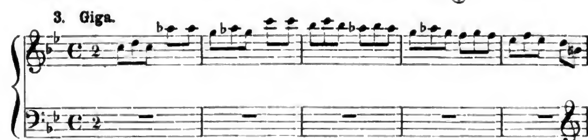
Adagio.
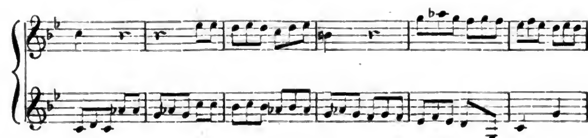


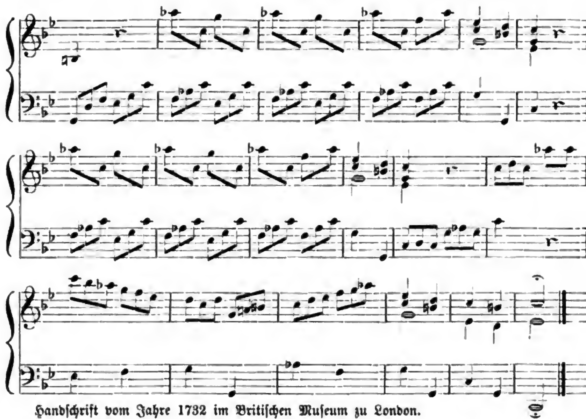







3. Giga.
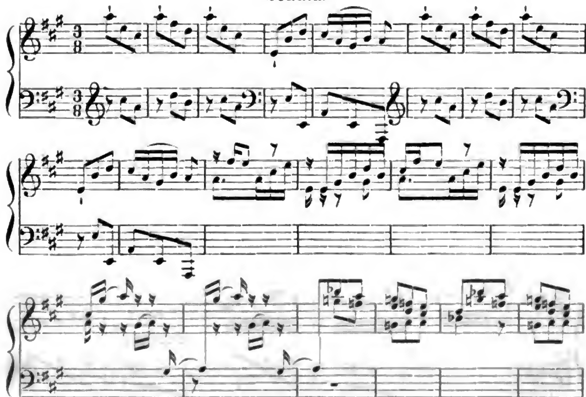




Handschrift vom Jahre 1732 im Britischen Museum zu London.

V. Dominico Scarlatti. 1683-1757.

Sonata.



tr.

tr. tr. tr. tr.

tr. tr. tr. tr.

tr.

tr. tr.

VI. Pier Domenico Paradies. 1746.

Sonata.

Andante.

tr. tr. tr. tr. tr. tr.

tr. tr. tr. tr.

tr.

tr.

tr. tr.

tr.

1. tr. 2. tr.

tr.

tr.
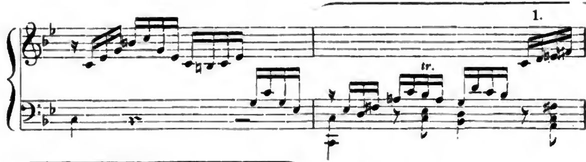
tr.
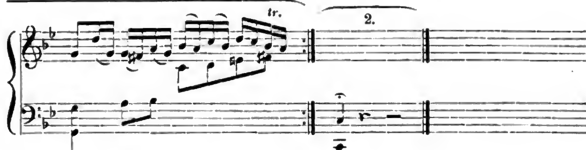
tr.

tr.
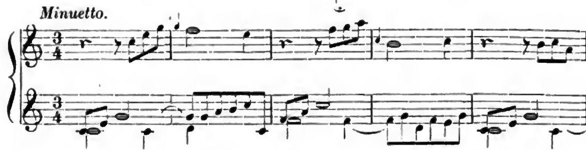
tr.
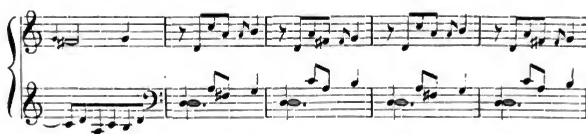
tr.
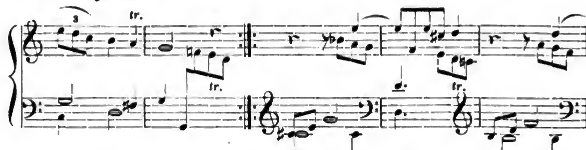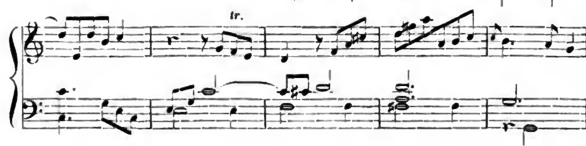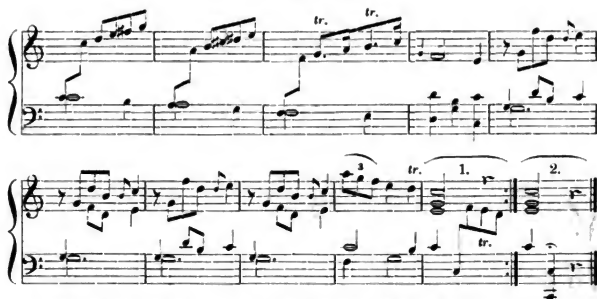




Minuetto.
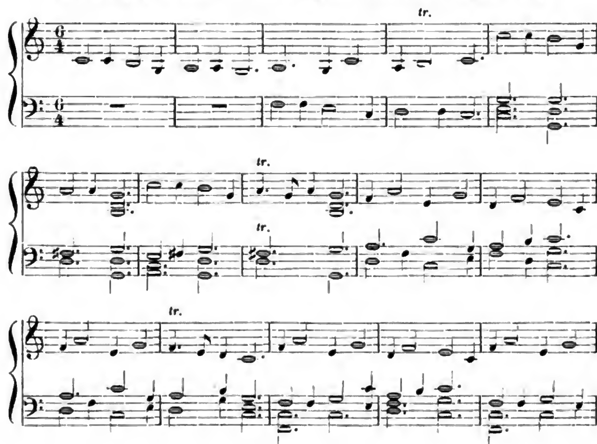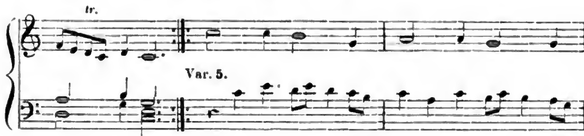










Sonate di Clavicembalo — — da Pier Domenico Paradies Napolitano. London, J. Blundell (1746—1747).
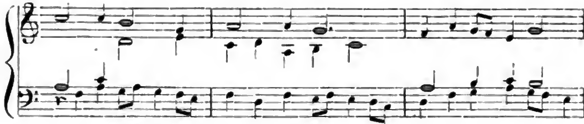
Die vorstehenden beiden Musikstücke bilden die vierte der zwölf Sonaten dieses Heftes.
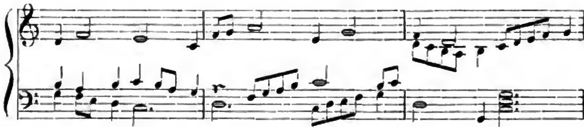
VII. William Bird. 1538-1623.
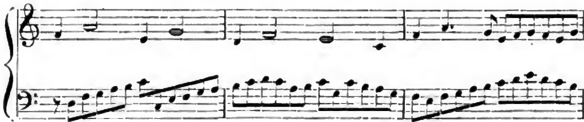
The Carman's Whistle, Nr. 58 in „Queen Elizabeth's Virginal book".
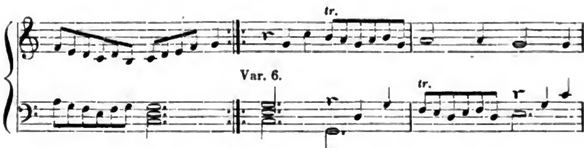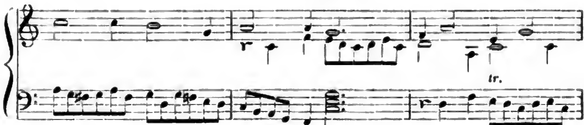



tr.
Var. 5.








tr.
Var. 6.
tr.
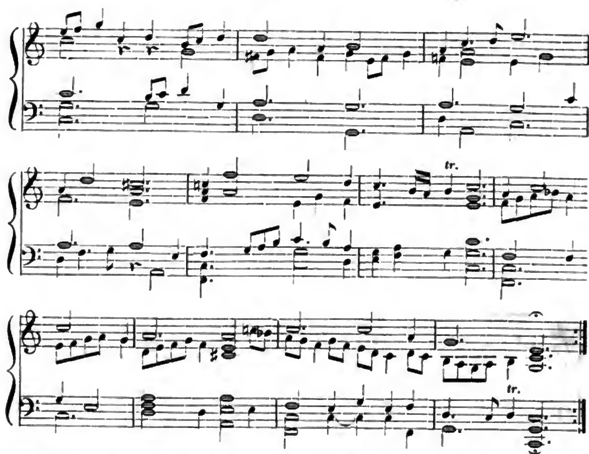

tr.

tr.

Var. 7.

Var. 9.
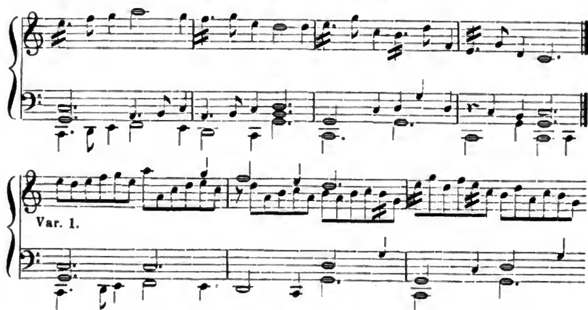
tr.



Ch. Burney, a general history of Music, Vol. III, 89.

VIII. Orlando Gibbons. 1583-1625.

The Queenes cômmand, 20. Lesson, aus Parthenia, London, 1655, der ersten in England gedruckten Virginal-Musik.
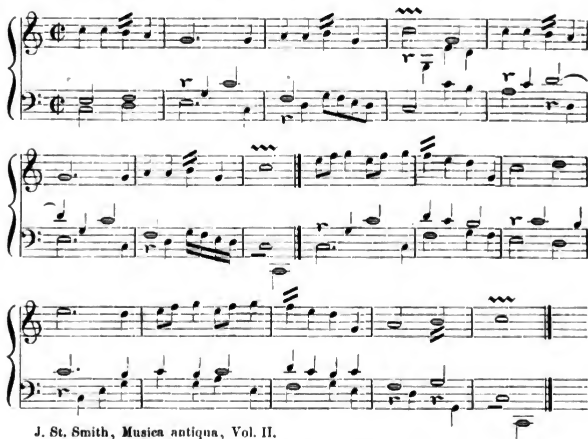


Var. 5.

Var. 6.

IX. Henry Purcell. 1658-1695.
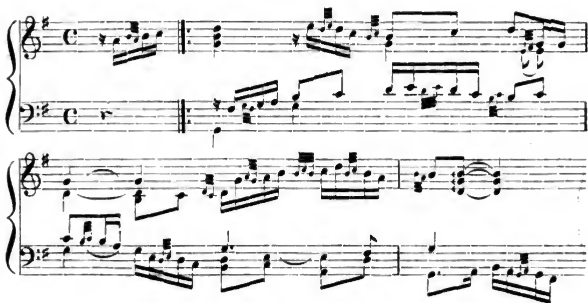
Riggadoon aus Musick's Hand-maid by Playford, 1689.
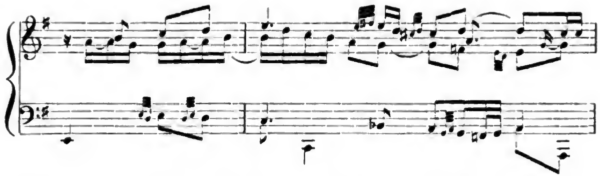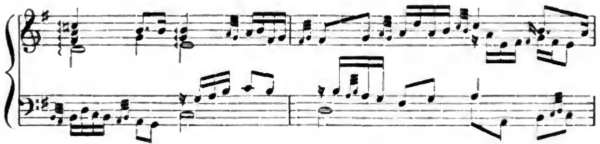


J. St. Smith, Musica antiqua, Vol. II.
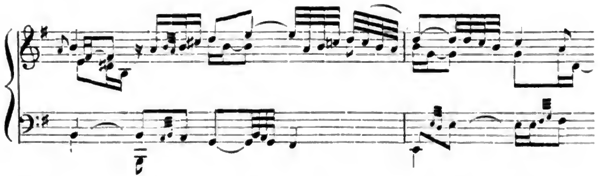
X. Jean Henry d'Anglebert. 1689.
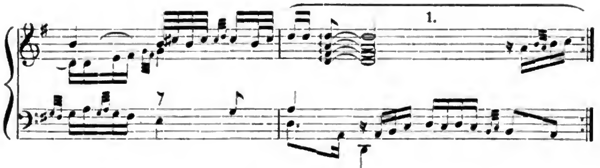
Allemande.
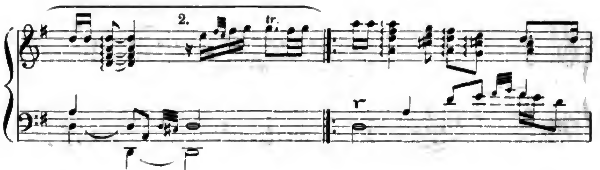









1.


2.
tr.
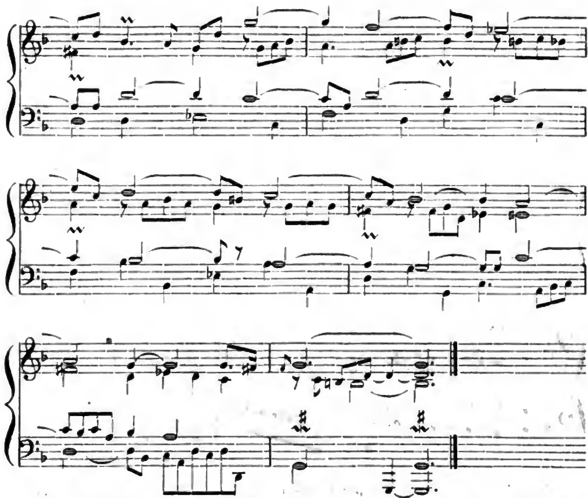
Pièces de Clavessin etc. liv. I. Paris, 1689.

Die Verzierungen der vorstehenden Allemande sind in unsere heutige Notenschrift übertragen worden.

XI. François Couperin. 1668-1733.
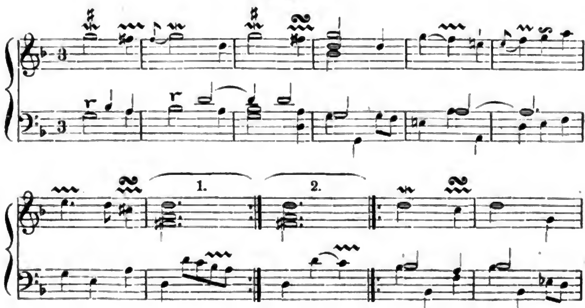
Prélude.
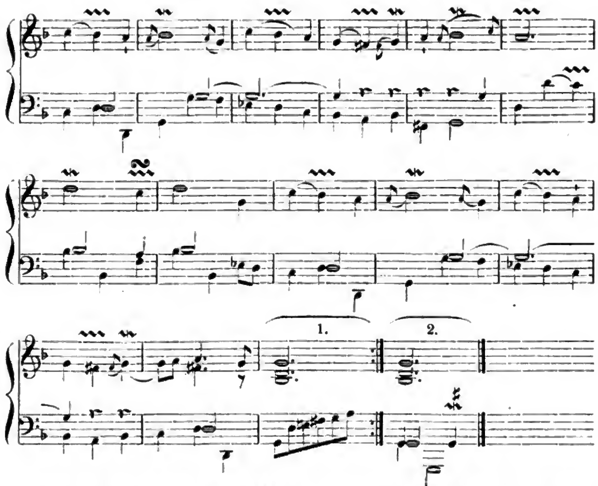
5 5 4 5 5 4 5 3



L'art de toucher le clavecin par Monsieur Couperin, dédié à sa Majesté. Paris, 1717. Pag. 54.
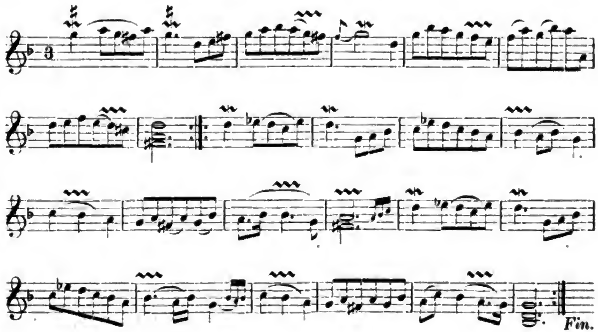
Menuet.





Pièces de Clavecin composées par Monsieur Couperin. I. livre. Paris, 1713. Pag. 7.

Double du Menuet précédant; se joue avec la même basse.



Les Lis naissans.

modérément et uniment.

reprise.

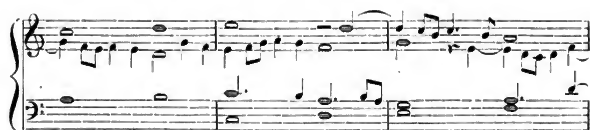
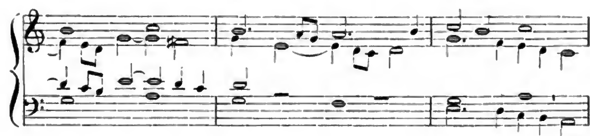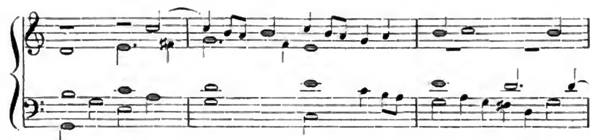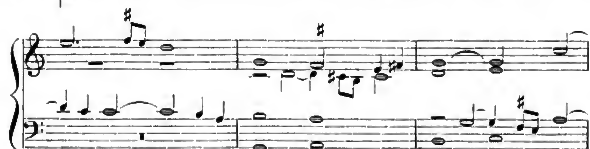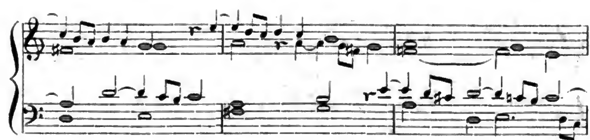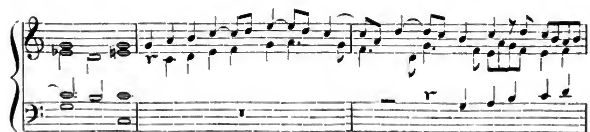
[petite
reprise

Fine.

III. livre, 1722.

XII. Johann Jacob Froberger. 1635-1695.
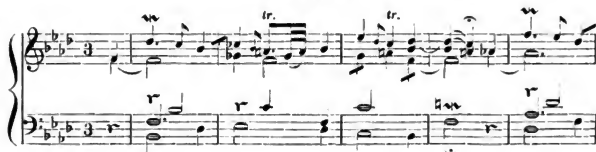
Phantasia supra *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, Clavicymbalis accommodata.
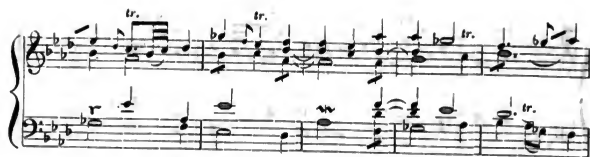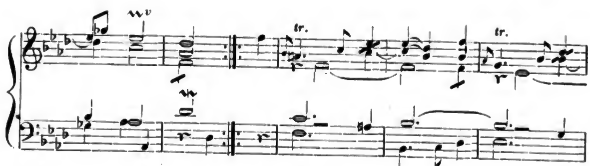




A. Kircher, Musurgia, Rom, 1650. T. I, 466.
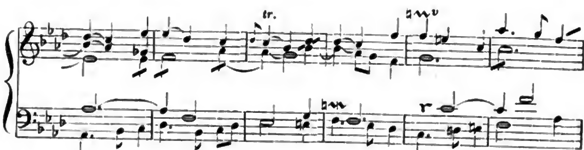
XIII. Gottlieb Muffat. 1727.
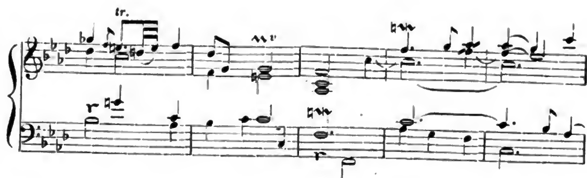
Sarabande.
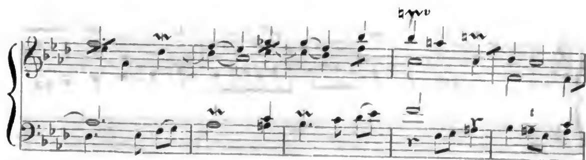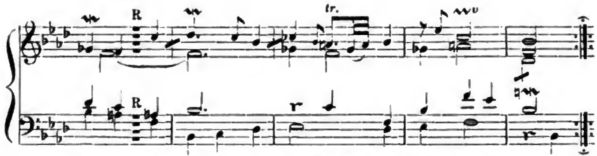



tr.
tr.
tr.
tr.


tr.
tr.


tr.
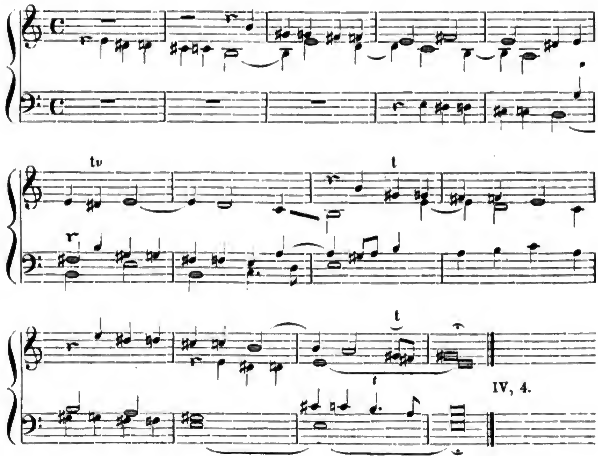

tr.
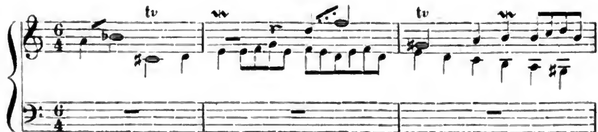




Componimenti musicali per il cembalo di Theofilo Muffat. Wien, 1727.

Fuga.



Fuga.



t t tv t t tv tv tv

LXXII Versetten, I, 4.
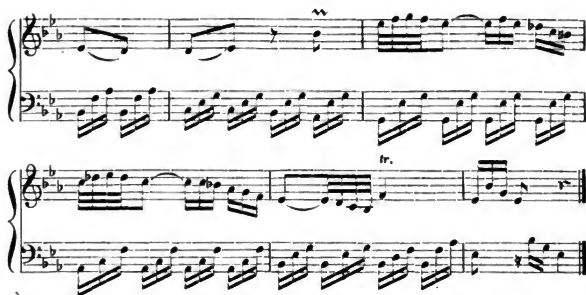
XIV. Schobert. † 1768.

Bruchstück aus einer Claviersonate.

Andante.

tr

tr



Oeuvres melées, contenant VI Sonates pour le Clavessin. J. U. Haffner à Nuremberg. (1760—1767.)

XV. Carl Philipp Emanuel Bach. 1714-1788.

Claviersonate; erster Satz.

Allegretto.

p f p

f p f

p ten.

1.

2.

p

ten.

f

p

f

1.

Musikalisches Vielerley. Herausgegeben von C. Ph. Em. Bach. Hamburg, 1770. 21. Stück.

Menuet 1. altern.

tr.

tr.
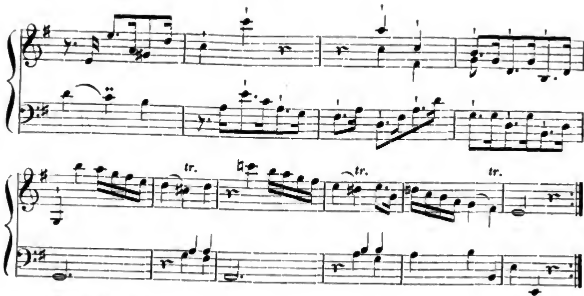
tr.

tr.

p

f

tr.



Menuet 2.

tr.

1.

2.

1.

2.

Menuet 1 da capo.

Menuet 3.

tr. tr. 1. 2. tr. tr. tr. tr. tr. tr. 1. 2.

Menuet 1 da capo.

Musikalisches Allerley. Berlin, 1761. Stück 26 u. 27.

XVI. Johann Christian Bach. 1735-1782.

Claviersonate; erster Satz.

Allegretto.

tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr.

NB.

p

tr. tr.

f

tr. tr.

p

tr. tr.

f

tr.

tr.

tr. tr. tr.

tr. tr. p

f tr. p

tr. tr.

f tr. 3 tr.

Six Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte — par Jean Cretien (sic) Bach. Oeuv. V. (London 1765—1775.)

XVII. Spielmanieren

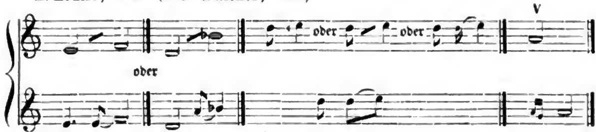
in älteren Claviercompositionen und deren Ausführung nach den folgenden Autoren.

J. H. d'Anglebert, 1689.
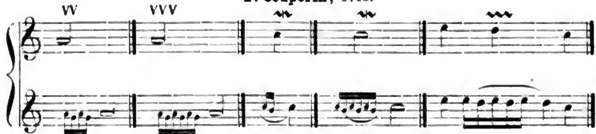
Zeichen der Spielmanier.

Ausführung.
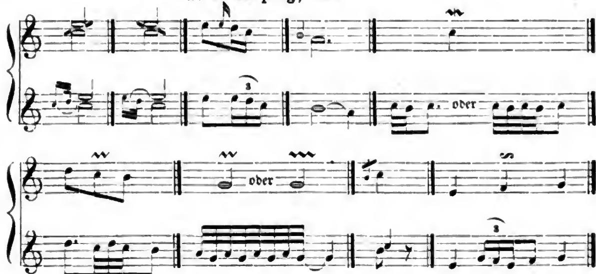
É. Loulié, 1696. (**J. G Walther**, 1732.)
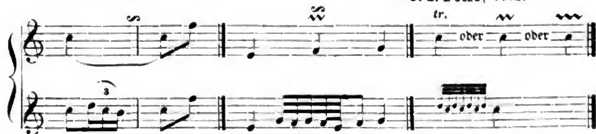


F. Couperin, 1713.
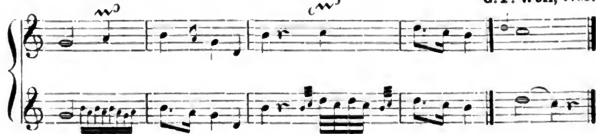


F. W. Marpurg, 1762.
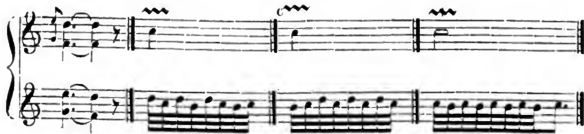


J. S. Petri, 1782.
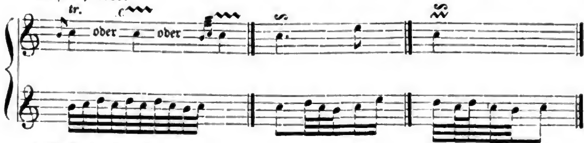


G. F. Wolf, 1783.
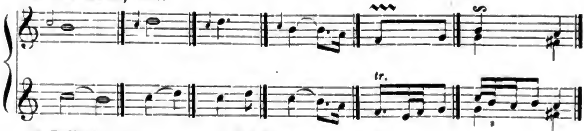




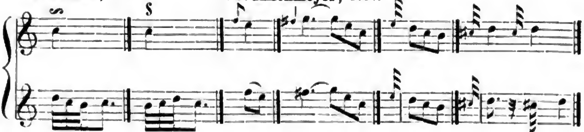
Derselbe, 1789.



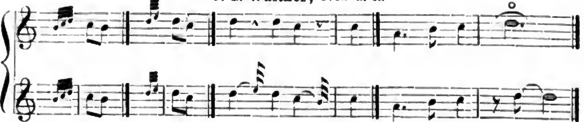
C. P. E. Bach, 1787.
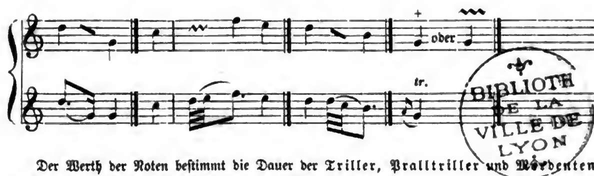


F. Pollini, 1811. **J. P. Milchmeyer**, 1797.



J. G. Walther, 1732 u. A.







Der Werth der Noten bestimmt die Dauer der Triller, Pralltriller und Mordenten (die Anzahl der Schläge oder Vibrationen derselben). (Couperin.)

Die Note, womit ein Vorschlag gemacht wird, er mag lang oder kurz, angeschlossen oder springend, steigend oder fallend seyn, muß stets auf die Zeit der Hauptnote kommen. (Marpurg.)

Nicht der Hauptton, sondern der Nebenton oberwärts fängt allezeit das Trillo an. (Petri.)

Zur ersten Note, welche in einer Manier steckt, müssen zugleich alle andern Stimmen angeschlagen werden. — Alle Vorschläge werden stärker als die folgende Note angeschlagen und an diese gezogen. — Zuweilen bestimmt die Harmonie die Geltung der Vorschläge. — Der Triller über einer längeren Note hat stets einen Nachschlag. Auch bei kürzeren, springenden oder secundenweise steigenden Noten findet der Nachschlag statt, und dieser wird stets so geschwind wie der Triller ausgeführt. — Triolen und heruntergehende kurze Noten lieben den Triller ohne Nachschlag. (C. P. E. Bach.)

Register.

Abel, C. F. 68.
Accompagnement, Lehre vom 10. 39. 44. 49.
Adagio 45. 106.
Adam, L. 132.
Agricola, J. F. 39.
Agthe, A. 112.
Ahlström, J. N. 153.
Albert, H. 39.
Alberti, D. 17.
Albertischer Baß 17.
Albrechtsberger, J. G. 99.
Alkan, C. V. (Alban ainé) 166—167.
Allemande 28. 56. (207—209)
Alternativo, Menuetto 58. (226)
Alquen, F. M. d' 152.
Ammerbach, E. 56.
Andante 45. 106. (221)
Angeleri 114.
Anglebert, J. H. d' 19. 20 (207—209 Allemande)
Applicatur, s. Fingersatz.
Arnold, C. 153.
Arpeggio-tremolando 170.
Ascher, J. 137.

Baake, F. G. 97.
Bacchanal 83.
Bach, Joh. Seb. 21—22. 30. 32. 33—39.
Bach, C. P. Em. 32. 34. 39. 42. 44—54. 61—62. 83. 84. (223—228 Sonate; Menuet)
Bach, Joh. Christian 32. 34. 53-54. 67. 68. 75. (229—232 Sonate)
Bach, W. Friedemann 32. 34. 39. 46—47.
Bach, J. Ch. F. 34.
Bach, O. 151.
Bagatellen 90. 91. 107.
Balbastre, C. 129.
Balladen 129. 141. 149. 159. 165. 170.
Ballscenen 146. 150.
Banchieri, A. 8.
Barcarolen 118. 150. 151. 166.
Bargiel, W. 148.
Basso continuo (Einleit.) 9. 10.
Basso ostinato 58.
Bebung (balancement) 51. 52.
Becker, C. F. 32.
Beecke, J. von 70. 73
Beethoven, L. van 62. 78. 98—107. 109. 155.
Belleville-Oury, Madame de 111.
Bembo, P. 4.
Benda, G. 43.
Bendel, F. 166.
Benedict, J. 97.
Bennet, W. Sterndale 127.
Berger, L. 80. 81. 90.
Berlioz, H. 156.
Bernhard der Deutsche (Bernardo di Stefanino Murer) 4.
Bertini, H. 136.
Berwald, F. 153.
Beyer, F. 137.
Bird, W. 18. 19. (202—205 Variationen)
Blahetka, Leopoldine 121.
Blaßmann, A. J. M. 151.
Blumenthal, J. 152.
Bocklet, C. M. von 116.
Böhner, L. 124.
Bolero, 141.
Boom, J. van 153.
Bourée 58.
Brahms, J. 148—149.
Brandeis, F. 153.
Bratfisch, A. 151.
Brendel, F. 145.
Bronsart, H. von 165.
Bronsart, von, geb. Ingeborg-Stark 165.
Bruhn, N. 32. 33.

Brunner, C. T. 137.
Bull, Dr. 18. 19.
Bülow, H. von 33. 150. 165. 170—171.
Buret 19.
Burgmüller, N. 137—138.
Burgmüller, F. 137.
Buxtehude, D. 30—31. 32. 33.

Caccini, G. 9. 10.
Cadenzen, Concert- 80. 88. 121. 165.
Canon 81. 91. 92.
Canzone 7. 11. 12. 13. (178—182)
Capriccio (s. auch Etüden) 11. 12. 13. 27. 32. 55. 57. 80. 88. 93. 95. 96. 97. 113. 114. 117. 118. 119. 121. 123. 124. 126. 127. 135. 143. 148. 159. 160. 167. 169. 170. (182—184)
Carissimi, G. 28.
Cavaliere, Emilio del 9. 10.
Chaconne, s. Ciacona.
Champion, A. (de Chambonnières) 19.
Charakterstücke 91.
Chaulieu, C. 132.
Chiroplast, Händeleiter 133.
Chopin, F. F. 139—142.
Chromatische Musik 5. 29.
Ciacona, Chaconne 13. 32. 58.
Cibbini, F. von 121.
Classische Partei 147.
Clauß-Szarvady, Wilhelmine 128.
Clavecin, Clavessin, s. Clavichord.
Clavichord (Einleit.) 4. 36. 51. 52. 131.
Clavicimbel (Einleit.)
Clavier, s. Clavichord.
Clavierauszug 165.
Clavierschulen, Methoden 8. 20. 48. 50—52. 80. 81. 84. 86. 87. 90. 95. 111. 112. 113. 117. 118. 119. 122. 128. 132. 134. 136.
Clementi, M. 15. 64. 77—78. 78—81. 89. 133.
Commer, F. 32.
Concert, Clavier- (Ausbildung desselben) 37. 47. 76. 96. 105—107. 123. 127. 129. 160.
Concerte, Clavier- 23. 37. 43. 44. 47. 52. 65. 76. 83. 84. 85. 86. 90. 91. 92. 93. 95. 97. 101. 103. 104. 107. 115. 119. 120. 121. 123. 124. 127. 128. 129. 130. 131. 134. 136. 138. 141. 146. 149. 150. 159. 160. 167. 170.
Concertcompositionen 158. 159 u. v. A.
Concerte, historische 97.
Conservatorium, Prager 116, Pariser 131, Leipziger 145. 150, Berliner 150, Kölner 150, Stuttgarter 150.
Contrapunktproben, älteste (Einleit.)
Contrapunti 5. 6.
Cornelius, P. 151.
Corrente, Courante 12. 13. 56.
Couperin, François (le grand) 20—21. 32. (210—214 Prélude; Menuet; Les lis naissans)
Couperin, F. 19. 20.
Couperin, L. 19.
Cramer, J. B. 80. 81. 89—90.
Cramer, H. 137.
Czerny, C. 110—111.
Czerny, J. 121.

Damcke, B. 153.
Dandrieu, J. F. 39.
Daquin, L. C. 23.
Davidsbündler 144.
Decker, C. 153.
Dehn, S. W. 33.
Deutsche Clavierschule, ältere 15. 24—55.
Deutscher Compositionsstyl 25.
Diabelli, A. 104.
Diruta, P. G. 8.
Divertimenti 17. 55. 108.
Döhler, Th. 112.
Door, A. 153.
Döring, H. 151.
Dorn, H. 90. 143.
Dorn, A. 153.
Dorn, Adele 133.
Double (Variationen) (212)
Drei Hände, Clavierstück für 75.
Dresel, O. 153.
Dreyschock, A. 117.
Dubois 132.
Duo für Clavier und Violine 37. 47. 65. 67. 68. 76. 80. 83. 86. 89. 100. 104. 107. 108. 122. 125. 127. 130. 136. 146. 150. 152. 153. 166. 170.
Dupont, A. 152.
Durante, F. 14. 17. (190—193 Sonata, Giga)
Dussek, J. L. 83—85. 126. 133.
Duvernoy, J. B. 137.

Eberl, A. 88—89.
Eckart, J. G. 67. 130.
Eckert, C. 91.
Ehlert, L. 150.
Ehrlich, H. 150.
Eklektiker 172.
Eklogen 116. 149. 168.
Elegie 84.
Englische Clavierschule, ältere 18—19.
Enharmonische Claviersonate 43.
Ensemblespiel 117.
Erbach, Ch. 25.
Espinet (Einleit.)
Etüden, Studien, Exercices, Uebungen rc. (s. auch Capriccio) 32. 37. 40. 46. 57. 80. 81. 86. 87. 88. 90. 91. 92. 93. 96. 97. 98. 111. 112. 113. 114. 116. 117. 118. 119. 121. 127. 129. 132. 135. 136. 138. 141. 143. 144. 145. 149. 150. 151. 152. 157. 167. 169. 170.

Faißt, J. 54.
Fancie, Fantasie 18.
Fantasieen, Fantasiestücke 5. 6. 12. 18. 27. 37. 50. 75. 77. 83. 91. 92. 95. 107. 108. 112. 113. 114. 116. 120. 127. 128. 141. 144. 145. 146. 148. 151. 158. 160. 167. 168. 169. 170. (214—218)
Farnaby, G. 18.
Fasch, C. 46.
Fattorini, G. 8.
Fétis, F. J. 122.
Field, J. 79—80. 81. 92—93.
Finale 107.
Fingersatz 8. 38. 48. 87. 96. 132.
Fischer, F. 153.
Fliegende Blättchen 168.
Florenz 9.
Flügel, G. 148.
Folies d'Espagne 20.
Fontaine, Mortier de 151.
Forkel, J. N. 61.
Formlosigkeit 109.
Fortbien 36.
Fortepiano (Einleit.) 16. 35—36. 47. 51. 52. 69—70. 130. 131.
Franck, C. A. 167—168.
Franck, M. 25.
Französische Clavierschule, ältere 19—24. 129; neuere 131—138. 139—142.
Frescobaldi, G. 10—13. 32. (178—184 Canzone; Capriccio)
Friederici, C. E. 35.
Friedrich II., König von Preußen 34. 45.
Froberger, J. J. 11. 25—28. 32. (214—218 Fantasia)
Frühlingsboten 169.
Fuge, Ausbildung der 6. 7. 11. 12. 25. 28. 32. 35. 38. 43. 61. 91. 100.
Fugen 6. 7. 11. 12. 13. 20. 31. 32. 35. 37. 43. 46. 54. 55. 80. 81. 86. 90. 91. 92. 103. 108. 127. 134. 135. 145. 146. 150. 151. 160. 167. 169. 170. (220—221)
Fumagalli, A. 114.
Furia 58.
Fux, J. J. 54.

Gabrieli, A. 6.
Gabrieli, G. 6.
Gade, Niels W. 152.
Galilei, V. 9.
Galliarde, Gagliarda 12. 18. 25. 58.
Galop 159. 169.
Gärtner, Marie 166.
Gasparini, F. 13. 39.
Gautier 19.
Gavotte 58.
Gelinek, J. 74.
Generalbaß (Einleit.) 9. 10. 13. 30. 39. 49. 50.
Generalbaßspielen (Einleit.) 10.
Ghaselen 97.
Gibbons, O. 19. (205—206 Lesson)
Gigue, Gique, Giga 57. 118. 167. (191)
Giles, N. 18.
Goddard-Dawison, Arabella 152.
Goldbeck, R. 153.
Golde, A. 150.
Goldschmidt, S. 116.
Gorlier, S. 56.
Gottschalk, L. M. 153.
Gräbener, G. P. K. 168.
Gradus ad Parnassum (Clementi) 81.
Grassi, B. 13.
Greulich, C. W. 90.
Guidotti, A. 10.
Gumpeltzhaimer, A. 25.
Gutmann, A. 139.

Händel, G. F. 31—32. 33.
Händeleiter 133.

Halle, C. (Hallé) 152.
Handhaltung 48. 162—164.
Hardelle 19.
Hasert, R. 166.
Hasler, H. L. 24—25.
Hasse, J. A. 14.
Häßler, J. W. 53. 75.
Hauptmann, M. 37. 122.
Haydn, J. 61. 62—66. 99.
Heinichen, J. D. 39.
Heller, St. 149.
Hensel, Fanny 127.
Henselt, A. 128—129.
Hering, C. 151.
Hermann, J. D. 82.
Hérold, L. J. F. 132.
Herz, H. 132. 135—136.
Herz, J. 132.
Hiller, F. 96—97. 139. 146. 150.
Himmel, F. H. 101.
Hofhaimer, P. 24.
Hopfe, J. 151.
Hüllmandel, N. J. 53. 131.
Hummel, J. N. 76. 78. 94—96—98.
Hünten, F. 132. 135. 136—137.
Hünten, D. 135.
Humoreske 148.
Humphry, P. 19.
Hundt, Aline 166.

Idyllen 97. 117.
Impromptus 97. 108. 117. 118. 129. 141. 143. 167. 168. 169.
Improvisationen 168.
Instructives, s. Leichte Clavierstücke.
Instrumenti da penna (Einleit.) 4.
Intermezzi 143.
Intonazioni 7.
Intrada 57.
Italienische Clavierschule, ältere 4—18; neuere 78—81. 113—115.

Jadassohn, S. 166.
Jadin, H. 131.
Jadin, L. E. 131.
Jaell, A. 152.
Jugendalbum 145. 146.

Kalkbrenner, F. 80. 133—135.
Kammersonate 57.
Karr, H. 137.
Kerl, J. K. 13. 28.
Kiel, F. 92.
Kielflügel (Einleit.) 131.
Kinderstücke etc., s. auch Leichte Clavierstücke 90. 91. 93. 112. 118. 145. 146. 166. 170.
Kirchensonate 57.
Kirchner, Th. 148.
Kirmair, F. J. 75.
Kirnberger, J. P. 32. 39. 46.
Kittel, J. Ch. 39. 75.
Kittl, J. F. 117.
Klengel, A. 80. 81. 91.
Klindworth, C. 166.
Knorr, J. 143.
Köhler, L. 117.
Kontski, A. von 138.
Kosciusko-Polonaise 142.
Kozeluch, L. 71—72. 88.
Krakowiak 141.
Krebs, J. L. 32. 39.
Kreisleriana 144.
Kroll, F. 36. 166.
Krüger, W. 138.
Kuhn, W. 152.
Kuhlau, F. 89.
Kuhnau, J. 31. 40—41.
Kullak, Th. 112.
Kullak, A. 151.

Lacombe, L. 149.
Lambert, M. de Saint 39.
Landini, F. 3. 4.
Lange, G. 150.
Le Bègue 19.
Lebert, S. 151.
Lehrwerke, s. Etüden.
Leichte Clavierstücke, Instructives etc. (s. auch Kinderstücke) 31. 46. 64. 87. 89. 90. 91. 93. 108. 112. 125. 128. 131. 148. 151. 152. 169. 170.
Lemoine, H. 132.
Leonhard, J. L. 151.
Lessen (205—206).
L'Étendart, N. 137.
Lichnowski, Fürst 99.
Lieder ohne Worte 126. 127.
Linke Hand, Clavierstücke für die 90. 97. 111. 117. 134. 167.
Lion, L. 150.

Liszt, F. 118. 139. 142. 154—164. 166. 170.
Litolff, H. 121.
Logier, J. B. 133.
Löhlein, G. S. 51.
Look, M. 39.
Löschhorn, A. 91.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen 84. 101.
Lucchesi, A. 67.
Lührs, C. 128.
Luzzaschi, L. 8. 10.

Magnus, Sara 166.
Maichelbeck, F. A. 50.
Manieren, Verzierungen 19. 20. 21. 29. 48. 51. (233—236).
Marchand, L. 21—23.
Märchen 97. 128. 146. 151.
Markull, F. W. 151.
Marpurg, F. W. 42. 46. 50. 51.
Marpurg, F. 151.
Märsche 107. 108. 138. 141. 145. 150. 159. 165. 167.
Marschner, H. 125.
Martin, H. 137.
Marxsen, E. 148.
Mason, W. 153. 166.
Matthäi, C. 29. 30.
Mattheson, J. 30. 31. 32. 39. 41.
Mayer, C. 93.
Mazurka 141. 142. 153. 165.
Meinardus, L. 151.
Mélange, s. Potpourri.
Mendelssohn-Bartholdi, F. 91. 125—127.
Menuet 57. 66. 138. (201. 211. 212. 226. 227. 228).
Merulo da Correggio, C. 6. 7. 32. (177—178 Toccata).
Metamorphosen 170.
Methoden, s. Clavierschulen.
Meyer, L. von 152.
Meyerbeer, J. 120. 123. 139.
Milleville, A. 10. 11.
Modecomponisten 135. 137.
Modulationslehre, Reform der 100.
Monocord, Monacord, Clavichord (Einleit.) 4.
Mordent 236.
Morisca 58.
Moscheles, J. 76. 80. 120—122. 126. 134. 135. 150.
Mozart, W. A. 54. 61. 62. 64. 66—78. 99.
Mozart, L. 66.
Mozart, Maria Anna 66.
Muffat, Georg 29.
Muffat, Gottlieb (Theophil) 32. 54. (218—221 Sarabande; zwei Fugen).
Müller, A. E. 51. 87—88.
Müller, Ch. H. 44.
Musikalienhandel 31.
Müthel, J. G. 52.

Nachtstücke 145. 148.
Napoleon, A. 153.
Neapel 14.
Neefe, Ch. G. 98.
Neue Ausgaben älterer Clavierwerke 32.
Neu-deutsche Schule 147.
Neu-romantische Musik 147.
Nichelmann, Ch. 46.
Niedt, F. E. 39.
Nocturn 90. 92. 108. 112. 116. 129. 141. 150. 167. 169.
Noëls 129.
Notirungsweisen, ältere (Einleit.)
Novelletten 145.
Nowakowski, J. 153.

Obligo 12.
Octett 104. 150.
Ode 170.
Oesten, Th. 137.
Oginski, M. K. 141.
Onslow, G. 76. 122.
Orgelspiel (Einleit.) 3—4. 6. 8. 24—25.
Osborne, G. A. 152.
Ouverture 57. 128. 167.

Pachelbel, J. 29. 32.
Padovano, Annibale 6.
Paganini, N. 157.
Paglietti 13.
Parabosco, G. 4.
Paradies, P. Dom. 17—18. 67. 68. 79. (197—202 Sonata; Minuetto).
Paradies, Marie Therese 88.
Parasiten 81.
Parish-Alvars 113.
Partite, Partieen 56. 57.
Partition de Piano 156.

Partituren, älteste (Einleit.)
Pasquini, B. 10. 13—14. (185—189 Sonata; Pensiero).
Passacaglia, Passecaille 13. 58.
Passamezzo 58.
Passepied 58.
Pauer, E. 97.
Paulmann, C. 24.
Pavane, Paduane 18. 58.
Pedal 114. 121.
Penna, L. 8.
Peri, J. 9. 10.
Pesaro, Francesco da 4.
Petri, J. S. 51.
Pflughaupt, das Ehepaar 166.
Pianoforte, s. Fortepiano.
Pichowski, J. 153.
Pixis, J. P. 97.
Plaidy, L. 151.
Pleyel, J. 63—64. 65. 82.
Pleyel, Marie Camille 95. 134.
Pollini, G. F. 113.
Polonaise 104. 108. 124. 141—142. 151. 153. 159. 160.
Potosca, Delphine 141.
Potpourri, Mélange 112. 132. 137.
Pradher, L. B. (Pradère) 132.
Pralltriller 236.
Präludium 37. 57. 141. 148. 150. 167.
Prätorius, M. 7.
Prätorius, H. 25.
Programmmusik 156.
Proksch, J. 115.
Promberger, J. 153.
Prudner, T. 150. 151. 165—166.
Prudent, E. 138.
Purcell, H. 19. (207 Rigaudon).

Quartett 47. 55. 76. 83. 84. 90. 97. 107. 125. 126. 127. 129. 130. 145. 151.
Quintett 76. 83. 90. 95. 107. 108. 125. 145. 153.

Radecke, R. 122.
Raff, J. 166. 168—170.
Rameau, J. Ph. 19. 23. 39. 129.
Räthsel 92.
Ravina, H. 137.
Reincke, J. A. 33. 34.
Reinecke, C. 128.
Reissiger, C. G. 124.
Rellstab, J. C. F. 42.
Rêveries 97. 169.
Rhapsodieen 116. 119. 121. 138. 160.
Ricercare, Ricercata 5. 6. 7. 11. 12. 13. 27.
Ries, F. 103—104.
Rigaudon 58. (207).
Ritter, A. 32.
Ritter, C. 148.
Rom 10.
Romanesca 58.
Romantiker 111. 172.
Romanze 92. 112. 129. 151. 152. 169.
Rondo 45. 47. 92. 95. 96. 104. 107. 108. 121. 127. 135. 136. 141. 143.
Rore, Cipriano de 5.
Rosellen, H. 132. 135. 136—137.
Rosenhain, J. 149.
Rubinstein, A. 150.
Rühlmann, J. 151.

Sabbatini, G. 39.
Sabinin, Martha von 153.
Salieri, A. 99.
Salomon, P. 64.
Salonmusik 97. 112. 127. 134. 138. 149. 150. 151. 152. 159. 169.
Saltarello 58. 167.
Sarabande 56. (218—220).
Satter, G. 153.
Scarlatti, A. 14.
Scarlatti, D. 14. 15—17. 33. 79. (193—196 Sonata).
Schachner, R. 152.
Schäffer, J. 151.
Scheidt, S. 25. 32.
Scherzo 66. 85. 106. 129. 141. 148. 149. 152. 159. 167. 169. 170.
Schlick, A. 56.
Schmitt, A. 118.
Schmitt, J. 118.
Schmitt, G. A. 118.
Schobert 67. 130. (221—223 Andante).
Schubart, Ch. F. D. 70.
Schubert, F. 107—108.
Schulen, s. Clavierschulen.
Schulhoff, J. 117.
Schumann, Rob. 142—147.
Schumann, Clara, geb. Wieck 143. 145.
Schumann, G. 151.

Schumannianer 147—149.
Schunke, L. 143. 144.
Schweizerweisen 169.
Sechs Hände, Clavierstück für 111.
Sechzehn Hände, Clavierstück für 117.
Septett 95. 104. 117.
Serenade 97. 115. 127. 138.
Sextett 120.
Siemers, C. H. A. 152.
Silbermann, G. 16. 35.
Sonate, Ausbildung der 7. 15. 16. 17. 37. 40. 41. 42. 45. 48. 53—54. 56. 57. 61. 75. 80. 85. 105—107. 111. (185. 190. 193. 197. 223. 229).
Sonaten für Clavier allein 16. 17. 40. 42. 43. 44. 46. 47. 48. 52. 53. 55. 63. 64. 65. 75. 79. 80. 83. 84. 85. 86. 88. 89. 90. 92. 95. 97. 100. 104. 107. 108. 113. 114. 116. 123. 128. 130. 135. 138. 141. 144. 148. 149. 150. 151. 152. 159. 168. 169.
Sonaten für vier Hände, s. Vier Hände.
Sonaten für Clavier und Violine, s. Duo.
Speidel, W. 151.
Spielmanieren, s. Manieren.
Spindler, F. 151.
Spinett (Einleit.) 4.
Spohr, L. 125.
Steibelt, D. 75. 82. 102.
Stein, A. 69. 130.
Sterkel, J. F. X. 71. 99.
Stimmung des Clavieres (Einleit.) 36.
Stölzel, G. H. 43.
Stöpel, F. 133.
Strakosch, M. 153.
Studien, s. Etüden.
Suite 13. 31. 32. 37. 56—57. 148. 169.
Susato, Tielman 56.
Symphonie 53. 57. 167.

Tabulatur, Deutsche und Italienische (Einleit.)
Taktstriche (Einleit.)
Tänze 92. 107. 108. 116. 117. 124. 146. 150. 152. 160. 165. 166. 169.
Tanzformen, ältere 55—58.
Tallis, Th. 18.
Tarantella 112. 115. 118. 121. 141. 159.
Taubert, W. 90.
Tausig, C. 165.
Tedesco, J. 117.
Temperatur des Clavieres (Einleit.) 14. 36.
Tempo rubato bei Mozart 71; bei Chopin 140.
Thalberg, S. 112—113.
Toccata 7. 12. 13. 27. 37. 57. 80. 90. 114. 129. 143. (177).
Tomaschek, J. W. 115—116.
Tonarten der „neuen Musik" (Einleit.) 14. 29—30.
Tongemälde 83. 91. 92. 117.
Tonumfang älterer Claviere (Einleit.)
Transscriptionen, Partitions de Piano 156. 160.
Tremolo, tremolando 83.
Triller 48. 97. 236.
Trio, Menuetto, 58.
Trio, Clavier- 31. 47. 65. 76. 83. 86. 91. 95. 97. 99. 101. 102. 104. 107. 108. 112. 125. 127. 128. 129. 130. 131. 141. 145. 146. 148. 149. 153. 165. 166. 167. 168.
Türk, D. G. 51.

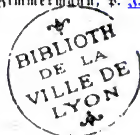
Ungarische Rhapsodieen 160. 161—162.
Ungarlieder 168.
Urban, Ch. 156.

Variationen 18. 20. 29. 32. 37. 43. 74. 75. 88. 92. 97. 103. 104. 107. 108. 120. 121. 124. 127. 129. 132. 136. 141. 143. 149. 167. 169. (202—205. 205—206).
Venedig 3.
Verhulst, J. J. H. 127.
Verzierungen, s. Manieren.
Viadana, L. 9. 10. 32.
Vicentino, N. 5.
Vier Hände, Clavierstücke für 44. 52. 65. 76. 80. 89. 90. 91. 97. 104. 107. 108. 111. 120. 123. 127. 128. 134. 135. 137. 145. 146. 148. 150. 151. 156. 167. 168.
Virginal (Einleit.) 4.
Virginal-book, Queen Elisabeth's 18.
Virtuosität 85. 110. 111. 136.
Visionen 151.
Vogler, G. J. 70. 115. 123.
Vogt, J. 153.
Vogt, Henriette 144.
Volkmann, R. 168.
Volksmelodieen 118. 160.
Volkstänze 55—58. 152.
Vollweiler, J. G. 96. 118.
Vollweiler, C. 118.
Vorschläge 48. 236.

Vortrag 49.
Voß, Ch. 137.

Wagenseil, G. Ch. 55. 67. 68.
Walzer 129. 141. 159.
Wandelt, L. 133.
Wanhal, J. 55. 75. 88.
Webbe, S. 133.
Weber, C. M. von 117. 122—124.
Weber, D. 115.
Wehle, K. 138.
Weitzmann, C. F. 92.
Werckmeister, A. 30. 39.
Wieck, F. 143.
Wiener Clavierschule 78.
Wieniawski, J. 153.
Willaert, A. 4. 5.
Wilmers, R. 97.
Wilms, J. W. 75.
Wilsing, F. E. 151.
Wochen- und Monatsblätter, Musikalische 42.
Wölfl, J. 85—87. 101.
Wolf, E. W. 44.
Wolf, G. F. 51.

Zachau, F. W. 31. 32.
Zarlino, G. 5.
Zimmermann, P. J. W. 166.



Berichtigungen.

Seite 20, Zeile 5 von oben muß stehen d'Anglebert statt d'Angelbert
„ 68, „ 18 von unten „ „ semplice statt simplice
„ 117, „ 10 von oben „ „ Dreyschock statt Dreyscho
„ 121, „ 6 von unten fehlt der Punkt (.) nach ebendaselbst
„ 125, „ 24 von oben muß stehen Pianoforte statt Panoforte
„ 160, „ 9 von unten „ „ Präludien statt Präludieen
„ 169, „ 1 „ „ „ „ Néoromantisme statt Necromantisme

In den oberen Liniensystemen der Schlußtakte S. 182 müssen die Noten f und a, ebenso S. 184 d und fis und S. 220 e und gis übereinander, nicht nebeneinander stehen.

